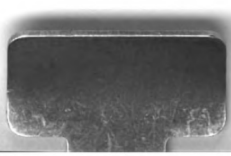
AESTHETIK, ODER WISSENSCHAFT DES SCHÖNEN: TH. DIE...

Friedrich Theodor Vischer

Digitized by Google

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
2328 7284



Digitized by Google

Digitized by Google

Kan 6
A 1719

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Reutlingen und Leipzig.
Carl Mäcken's Verlag.
1851.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
0714 2489
Digitized by Google

1300 B 24 (3)
dL

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK

Reutlingen und Leipzig.
Carl Macken's Verlag.
1851.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

	§§.	Seite.
Aufgabe		
A. Die Kunst überhaupt.	485	1
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantasie zur Kunst	487—492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze	493	16 — 20
α. Die organisirende Vorarbeit oder die Composition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieser Thätigkeit oder die Compositionsgesetze.		
Das Maaß des Umfangs (Episoden)	495—496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	27 — 31
Scheidung, Contrast	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflösung des Contrasts)	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zustand (Wettstreit, Bestellung)	503—504	55 — 60
Trennung der Kunst vom nationalen Boden	505	60 — 62
Naturalismus (Improvisiren)	506	62 — 65
Die Kunst der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege	507	65 — 71
Zwischenstufe der Gegenwart	508	71 — 73
Der Geschmack	509	73 — 76

Digitized by Google

	§§.	Seite.
β. Der Rückblick auf das Naturschöne.		
Nothwendigkeit deſſelben	510	76— 77
Formen deſſelben (Modell, Act, eklektiſches Sammeln)	511	77— 82
Uebung, Studien	512	83— 84
Schließliche Löſung der Frage von der Naturnachahmung	513	84— 86
c. Die Technik.		
α. Ihre Vorausſetzungen.		
Das Handwerk	514	87— 90
Das Spiel	515	90— 94
Die Wiſſenſchaft	516	94— 95
β. Die Schule.		
Das Material, die künſtleriſche Technik	517—518	95— 98
Die naive Kunſt	519	98—100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel	520	100—103
Die familiäre Kunſtſchule	521	103—105
Die Akademie	522	105—110
Aufgabe der Verbindung beider	523	110—111
γ. Die Meiſterſchaft und der Styl.		
1. Der Meiſter als Einzelner.		
Vollendung der Technik	524	112—116
Die Virtuoſität	525	116—118
Die Manier	526	119—121
Die Meiſterſchaft, der Styl	527	122—126
Geſchmack, Correctheit, Manier am Styl	528	126—129
2. Der provinzielle und nationale Styl	529	130—133
3. Der Styl als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals	530	133—134
4. Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen	531	134—138
5. Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte	532	138—142
B. Die Theilung der Kunſt in Künſte.		
a. Prinzip der Theilung.		
α. Die Haupteintheilung	533—538	143—153
β. Die Untereintheilung	539—541	153—160
b. Die Einheit in der Theilung	542—544	160—166
c. Die anhängenden Künſte.		
Bedeutung	545	167
Aeußere Zweckmäßigkeit	546	168
Ethiſche Zweckmäßigkeit (didaktiſch, tendenziös, ſatyriſch)	547	168—170
Spiel mit lebendigem Naturſtoff	548	170—171
Nachbildung, Vervielfältigung	549	171—172

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Erster Abschnitt.

Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

§. 485.

Es ist zu zeigen, wie der Gegensatz des Naturschönen und der Phantasie sich in einem Dritten, der Kunst, aufhebt, ihr allgemeines Wesen darzustellen und aus demselben der Grund einer neuen Theilung, woraus die Künste hervorgehen, zu entwickeln: dieser Abschnitt enthält also das Allgemeine und seinen Uebergang in das Besondere.

Die Künste selbst werden sich im zweiten Abschnitte dieses Theils als das Einzelne darstellen: die Form, worin alle bis dahin entwickelten Momente concret zusammengeschlossen in Wirklichkeit treten. Die zweite Unterabtheilung des ersten Abschnitts, worin der innere Theilungsgrund der Kunst in Künste aufzuzeigen ist, wird jedoch nicht unmittelbar die einzelnen Künste ableiten, sondern nur die großen Eintheilungsfelder, in welche sie fallen und mit denen es sich so verhält, daß zwei derselben je von Einer Kunst ausgefüllt werden, ein anderes aber, und zwar das erste, eine Gruppe von Künsten in sich befaßt. Diese Unterabtheilung steht also unter der Kategorie des Besondern, wie die erste unter der des Allgemeinen.

Digitized by Google

A.

Die Kunst überhaupt.

§. 486.

Die allgemeine Thätigkeit der Kunst bewegt sich von ihrem Anfang zu ihrem Abschluß durch eine Reihe inhaltsvoller Momente, deren Begriff dem Uebergang in die Besonderung zu concreten Kunstformen wesentlich vorausgesetzt ist.

Das Wesen der Kunst überhaupt ist bisher in der Wissenschaft der Aesthetik ebenso wie die Lehre von der Phantasie viel zu kurz und flüchtig behandelt worden. Es liegt hier ein Punct des Systems vor uns, der seine eigene Welt hat, in welcher alle jene Begriffe auftreten, die man in jeder Kunstbeurtheilung als geläufige Schlüßel handhabt, ohne sich strenge Rechenschaft über ihre Bedeutung zu geben: eine Unterlassung, die aber eben eine Hauptquelle der Verwirrung im Kunsturtheil ist. Wir nennen beispielsweise statt alles Andern nur den Begriff der Composition und der schwierigen Fragen (wie z. E. die des Contrasts), die er in sich schließt. Am meisten hat sich Thiersch (Allgem. Aesthetik in akademischen Lehrvorträgen. 1846) mit diesen allgemeinen Kunstbegriffen, jedoch in zu verzettelter Weise, beschäftigt. Wie aber im Kunsturtheil, so läßt sich auch in der wissenschaftlichen Darstellung der Künste nicht ein einziger sicherer Schritt gehen, wenn jene Begriffe nicht vorher in ihrer Allgemeinheit entwickelt sind. Wie schwierig ist z. B. der Begriff des Styls, wie vielfach spaltet er sich, und wie kann man über den Styl der einzelnen Künste etwas Klares sagen, wenn man sich nicht vorher am rechten Orte Rechenschaft über seine Grundbedeutung abgelegt hat!

Digitized by Google

a.

Der Uebergang der Phantaſie zur Kunſt.

§. 487.

Die Phantaſie hebt zwar die Mängel des Naturſchönen auf, aber in rein ſubjectiver Form, d. h. in einem Bilde, das nur dem Innern des durch Phantaſie thätigen Subjects angehört. Das Schöne iſt aber weſentlich Erſcheinung (§. 13. 14.), alſo für ein anſchauendes Subject (§. 70). Dieſe Schuld der Phantaſie iſt näher eine Schuld (§. 416—424) der beſondern Phantaſie (§. 384 ff.) an die allgemeine (§. 379 ff.). Die Phantaſie ſelbſt, wie ſie noch innerlich eingeſchloſſen iſt, fühlt dieſen Mangel als Drang zur Ausſchließung.

Die Ueberſchrift vertauſcht den Ausdruck: (objective, ſubjective) Exiſtenz, der im zweiten Theile des Syſtems auftritt, mit dem Ausdruck: Wirklichkeit, der ein ganzes und volles Daſein im Unterſchied von dem halben und ſeiner Ergänzung wartenden bezeichnet. Das Schöne als Schöpfung der Phantaſie nun iſt allerdings die Ergänzung des in der Natur vorgefundenen Schönen, das wir, nachdem es ſich als ein Schein aufgelöst hat, nur der Gleichmäßigkeit der Terminologie wegen noch ein Schönes nennen dürfen; ja es iſt eben aus dieſem Grunde mehr, als bloße Ergänzung, es iſt eine Hereinziehung, ein Aufſaugen des Letzteren in den Geiſt. Nun dürfte ein Erzeugniß des Geiſtes, der frei aus ſich thätig iſt, allerdings keine bloße „Exiſtenz" mehr genannt werden, wenn dieſe freie Thätigkeit in dem Erzeugniß, wie es bis jetzt vor uns tritt, vollendet wäre, denn das vollendete Erzeugniß ſteht auf eigenen, feſten Füßen, iſt daher ein Erfülltes, ein Wirkliches. Wir ſollen aber eben jetzt das Erzeugniß der Phantaſie, wie es erſt als inneres Bild im Geiſte lebt, ſelbſt noch als ein halbes, darum auch unſicheres, bedürftiges kennen lernen. Dieſe Halbheit, Einſeitigkeit beſteht nun zunächſt darin, daß das Phantaſiebild nur dem Innern deſſen angehört, der es erzeugt hat. Der §. weiſt auf die Definition des Schönen im erſten Theil §. 13. 14. und auf die Lehre vom ſubjectiven Eindruck des Schönen §. 70 ff. zurück, welche das Schöne weſentlich als Erſcheinung beſtimmen und aus dieſem Begriff einfach ableiten, daß das anſchauende Subject in der Definition des Schönen weſentlich mitgeſetzt iſt. Das anſchauende Subject iſt hier natürlich als Vielheit von Subjecten, ja als Geſammtſubject der Menſchheit zu verſtehen. Das Schöne will genoſſen ſein von möglichſt vielen, von immer neuen Zuſchauern; hier iſt keine Grenze, ſein Ausſtrahlen iſt

Digitized by Google

unendlich und sein wahrer Sinn, daß es sich an die Menschheit wendet, weil in ihm selbst das Ganze der Menschheit erscheint. Der Erzeuger des Phantasiebildes ist daher, solang er es noch nicht aus dem Innern entlassen und mitgetheilt hat, ein Schuldner, die Menschheit sein Gläubiger. Diese der Zahl nach unbestimmte Vielheit von Subjecten, für welche das Phantasiebild erscheinen soll, begreift sowohl jene Wenigen in sich, die gleich dem Urheber dieses Bildes die Gabe der Phantasie im engeren, productiven Sinne besitzen, als auch die Masse derjenigen, in welchen die Phantasie sich nicht zur freien Thätigkeit zusammenfaßt, sondern im Allgemeinen auf den Stufen der bloßen Empfänglichkeit, Fähigkeit der Aufnahme stehen bleibt. Der zweite Abschnitt des zweiten Theils hat diese zwei Formen als die allgemeine und besondere Phantasie unterschieden, er hat gezeigt, wie weit die allgemeine, stumpfer ausgebildete, der besondern in der Reihe ihrer klar sich scheidenden Acte zu folgen im Stande ist. Wir haben gesehen, wie jene zurückbleibt von da an, wo die eigentlich idealbildende Thätigkeit beginnt (§. 392—399), d. h. wie sie der besondern Phantasie auf diese schöpferische Stufe nur im Sinn eines massenhaften, unfreien, eine scheinbare neue Stoffwelt erzeugenden Instincts folgt (§. 416), wie sie daher auf die besondere Phantasie wartet (§. 417), um aus ihrer Hand ihr eigenes Werk zur freien Schönheit umgebildet zurückzuerhalten. Diese Mittheilung der besondern Phantasie an die allgemeine mußte in §. 419 wirklich bereits vorausgesetzt werden. Das phantasiebegabte Subject soll also nun sein Bild aufschließen für Alle, und unter diesen befinden sich, wie vorhin gesagt ist, allerdings auch Solche, die selbst der besondern Phantasie theilhaftig sind, also selbst mittheilen können. An diesem Verhältniß beschäftigt uns jedoch hier die letztere Seite, das Darstellen des Künstlers für Künstler, nicht; denn die Künstler, welche das Werk eines Künstlers genießen, lernen daraus für ihre Thätigkeit, und diese ist für sie ebenso eine Schuld gegen die Masse, die nur empfangen kann, wie für jenen Künstler, von dem sie lernen, also gehören sie im vorliegenden Zusammenhang eben zu der Seite, auf welcher das Subject steht, von dem wir aussagen, daß eine Verpflichtung der besondern Phantasie gegen die allgemeine auf ihm ruhe; diese Seite gehört also in einen andern Zusammenhang, und zwar in den, wo von der Schule die Rede seyn wird. Es soll sich nun wirklich jene Aristokratie aufheben, welche in dem Gegensatze der besondern und allgemeinen Phantasie liegt. Der Genius gehört derselben Menschheit an, wie die des Schaffens unfähige Masse; was in dieser so ausgebreitet ist, daß auf den Einzelnen wenig kommt, ist in ihm gesammelt und zur Energie des Könnens zusammengeschlossen, daher bedürfen beide einander, wie Mann und Weib oder Sohn und Mutter. Die Masse will und soll

Digitized by Google

das Schöne ſchauen; da es aber in der Natur blos ſcheinbar ſich findet und die Fähigkeit der geiſtigen Schöpfung der reinen Form hier fehlt, ſo würde das Volk niemals das wahrhaft Schöne ſchauen, wenn ſeine Genien ihm nicht zurückzahlten, was ſie aus ſeinem allgemeinen Lebensſchooße und der Wurzel ſeiner Kräfte in ſich geſogen haben. Das Volk beneidet ſeine Künſtler nicht, weil es ſie zu ſich zählt, ſie ſind ſeine eigene Seele. Der Genius aber iſt auch nichts ohne ſein Volk; der Reiz, der Drang, zu ſchaffen, das innerlich Geſchaute hinauszuſtellen an das Licht, iſt nur das Gefühl, aus Einem Stamm zu ſein mit denen, welche auf dieſe Mittheilung harren; er weiß, daß Aller Augen auf ihn warten, und ſieht dieſe Augen innerlich warten zugleich während er ſein inneres Bild erzeugt. Alle Freude der Phantaſie an ihrem Thun iſt eine Freude in der Vorſtellung Mitanſchauender; dieſe Vorſtellung iſt ein Theil ihres Schaffens ſelbſt, es iſt ein inneres Bühnenſpiel mit Parterre und Galerieen, kein Drama vor leeren Bänken. Im Phantaſiebegabten iſt ſein Volk mitgeſetzt, wie er in ihm, er iſt Legion. Daher iſt auch kein äſthetiſcher Genius ohne Eitelkeit und dieß nicht ſein Schlechteſtes; gewohnt, innerlich zu dramatiſiren vor vollem Hauſe, wird er freilich dieſen Sinn nicht ausziehen, wenn er in's gemeine Leben tritt; wem ſeine eigene Erſcheinung gleichgiltig iſt, wer nicht ein die wirklichen Zuſchauer anticipirendes Selbſtanſchauen ſeiner Perſönlichkeit mit ſich trägt, iſt für die Kunſt verloren. Es iſt unmöglich, dieſe Behauptung zu verwechſeln mit einer Beſchönigung der Eitelkeit des leeren Individuums, deſſen ganzes Geſchäft iſt, ſich eigentlich oder uneigentlich vor dem Spiegel zu ſehen. Im Genius iſt dieſe Beziehung der Ernſt ſeiner eigentlichen Lebensaufgabe, der nur unſchädlich in ſein Privatleben übergeht. Dieſer Ernſt iſt die Schuld an ſein Volk. Schleiermacher hat dieſe Beziehung als eine weſentliche hervorgehoben (Vorleſ. über die Aeſth. herausgegeben von Lommatzſch S. 108 ff.): „Die äſthetiſche Thätigkeit iſt eine allgemein menſchliche, kann ſich aber in der Maſſe nur als Minimum im Traum und unklaren Vorſtellungen entwickeln. In dieſem gebundenen Zuſtande ſpricht ſich aber die allgemeine Anlage im Wünſchen und Sehnen aus, daß dieſe Thätigkeit frei werde. Der Geiſt hat das zweifache Bewußtſein, daß er in dieſer Einzelheit ein Anderer iſt, als der Andere, und daß er Eins mit dem Andern, identiſch mit ihm iſt (Gattungsbewußtſein). Wo nun in irgend einer Richtung der Eine blos zum Verlangen kommt von dem, was er ſo nicht verwirklichen kann, und der Andere die Thätigkeit ſelbſt leiſtet, da eignet jener ſich dieſe an und findet darin die Befriedigung ſeines Verlangens. Dieſe Befriedigung iſt nichts Anderes, als die Erhebung des Gattungsbewußtſeins über das Einzelne; es erregt ſein Wohlgefallen, daß das, was in ihm iſt und nicht zur

Digitized by Google

Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem Andern wirklich dazu gelangt ist." — Wir haben dieß Verhältniß in unserem Zusammenhang zunächst von der Seite des Gebenden auffassen müßen; beide Seiten sind aber Eines, der Gebende bedarf der Empfangenden, weil sie seiner bedürfen. Daher sind Naturen, die es zum innern Bilden, aber von da nicht zum Darstellen bringen, tief unglücklich; die innere Nothwendigkeit spricht sich im Subjecte als Drang, das Stocken als Schmerz aus. Es gibt Hamlete in der Kunst wie in der Politik.

§. 488.

Hier ergiebt sich, daß jene Schuld (§. 487) zugleich eine Schuld gegen das Naturschöne ist. Dieses hat den Vorzug vor dem nur inneren Bilde der Phantasie, daß es als Object in der Außenwelt für Alle da ist. Die Phantasie hat es als Object aufgehoben; will sie nun ihr Bild in ein anschauendes Subject übertragen, so muß sie die in blos subjectives Leben verwandelte Objectivität wieder entlassen und so in Einem Acte die Schuld der Phantasie an die Natur und der besondern Phantasie an die allgemeine tilgen.

Mit dem Inhalte dieses §. wendet sich das System noch einmal zum Naturschönen zurück und nicht zum letztenmale. Die Streitfrage über die Naturnachahmung ist durch die Lehre von der Phantasie von dem Puncte an, wo wir das Naturschöne auflösten (§. 379 ff.), bis zur Lehre vom Ideal (§. 398. 399.) keineswegs vollkommen erledigt. Die Phantasie hat das Object, das ein schönes schien, in Wahrheit aber nur durch relativ größere Vollkommenheit den Zuschauer erregte, ihr das Urbild des Vollkommenen aus seinem Geiste unterzulegen, in sich „zurückgeschlungen;" der Schein der objectiven Existenz des Schönen ist verzehrt. Nun zeigt sich, daß „die zerstörte Welt herrlicher wieder aufzubauen ist." Es ist dem Naturschönen ein Unrecht geschehen; es ist eine Art von Rache desselben an der Phantasie, daß diese nun zu fühlen bekommt, wie sie mit ihrem Bilde allein steht, während der Schein des Naturschönen am offenen Tage hell und heiter für Alle sich ausbreitete. Die Phantasie muß zurückgreifen und das am Naturschönen nachahmen, wodurch es nun wirklich im Vortheil ist, die Objectivität; denn anders kann sie ihr inneres Bild nicht übertragen in das Innere der Subjecte, als dadurch, daß sie es, abgelöst vom Innern, ebenso hinausstellt in die Außenwelt, wie das Naturschöne in dieser als Object dem Subjecte entgegenkommt. Sie kann ihre Schuld an die allgemeine Phantasie nur tilgen, indem sie zugleich diese Schuld gegen die Natur tilgt. In diesem Sinn jedenfalls ist die Kunst Naturnachahmung. Wir werden aber noch weiterhin

Digitized by Google

auf das Verhältniß zum Naturschönen zurückkommen, wie dieß im zweiten Theil zu §. 379 S. 301 unten, §. 388, 1. S. 325, zu §. 391 S. 334 und §. 398, 2. S. 360 angekündigt ist.

§. 489.

Entstehen soll also ein Drittes, das objectiv ist, wie das Naturschöne, und subjectiv in dem doppelten Sinne, daß das Object Träger der reinen, aus dem Innern des Phantasiebegabten Subjects erzeugten Form und daß es der Vermittler ist, durch welchen dieselbe in die Phantasie des anschauenden Subjects eingeht, die an ihm zum Nachschaffen sich entzündet: die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen, worin die Mängel seiner blos objectiven und blos subjectiven Existenz aufgehoben und die Vorzüge beider Existenzformen vereinigt sind.

1. 2.

1. Die Phantasie muß also (durch eine weitere, erst darzustellende Thätigkeit) ein Object herstellen, in welchem sie ihr Bild niederlegt. Dieses Object wird zur reinen Mitte zwischen seinem Urheber und dem Zuschauer. Das Naturschöne war nicht jene Mitte; es kommt aus keinem Geiste, der es auf Schönheit als solche angelegt hätte, sondern aus Kräften, die auf andere Zwecke arbeiten, daher berührt sich in seiner Anschauung nicht ein ästhetisch Genießender mit einem ästhetisch Schaffenden; nur durch eine Unterschiebung der eigenen Phantasie in das Object gibt sich der Zuschauer die Illusion, als begrüße ihn in der naturschönen Erscheinung ein Künstler. Das Gebilde aber, welches die aus dem Geiste eines ästhetisch schöpferischen Subjects abgelöste reine Anschauung in sich aufnimmt, trägt diese so über in den Zuschauer, daß er das wirkliche Erzeugniß einer Phantasie nachzubilden genöthigt wird. Es ist zu §. 487 auseinandergesetzt, wie die besondere Phantasie eine Schuld an die allgemeine abzutragen hat; jetzt ist auszusprechen, wie diese Schuld nicht einfach darin besteht, daß die nicht schöpferische Phantasie der Masse durch die schöpferische des Einzelnen zu dem, ihr sonst versagten Genusse des wahrhaft Schönen gelangen soll, sondern darin, daß sie gehoben werden soll über sich selbst zu einer höheren Thätigkeit, als diejenige ist, auf die sie in der Lehre von der Phantasie im zweiten Abschnitt des 2. Theils eingeschränkt auftritt. Dort erschien sie nur als Spiel der Einbildungskraft und als eine unbewußte Ergänzung des Naturschönen durch ein Leihen; nunmehr steigt sie, zwar nicht zum Schaffen, aber zum Nachschaffen des wahrhaft Schönen auf. Jedes Kunstwerk wendet sich an den Nachdichtenden; der Zuschauer sieht es, hört es, aber in ihm und durch es das reine Bild, das im Innern des Dichters war. Der gebildete Stoff, der vor ihm steht oder sich bewegt, entschwindet ihm

mitten in der wirklichen Anschauung, greiflich nahe wird er ihm ferne, es schiebt sich sichtbar unsichtbar zwischen ihn und den Anschauenden ein geistiges Bild: dieß ist das Bild, das der schaffende Genius in der Seele trug, an ein Material heftete, und das sich nun im Anschauen auflebend, aufthauend von diesem Material ablöst. Trefflich hat dieß Anf. Feuerbach dargestellt in s. vatic. Apollo S. 294 ff. Er erinnert an jenen Herkules Epitrapezius des Lysippus, der, einen Fuß groß, nach dem Zeugniß der Alten im Anblick zum riesigen Halbgott emporquoll: „in dämmernde Nebelferne war das rein Sinnliche des Bildes entrückt und wurde von da als ein großes Phantasiegebilde reflectirt, das nun auch die sachliche Form in einem ganz andern, doch ihrem wahren Lichte erscheinen ließ, — — es war ein Hier und eine Ferne, in einem und demselben Momente ein stetes Daseyn und Entweichen." So nennt er den ruhigen Jupiterkopf des Phidias eine geschlossene Knospe, „bis in der Dauer des Beschauens, in der steigenden Wärme der Einbildungskraft die Hülle durchbrochen ward und nun eine ganze Welt, in welcher selbst die Thaten und Schicksale des Gottes ihre Stelle finden, dem staunenden Blicke aufgeht." Die vielen Epigramme auf griechische Kunstwerke rühmen fast durchgängig den täuschenden Schein der Lebendigkeit, sprechen aber ebendamit aus, wie der Künstler dem Zuschauer durch das Vehikel des bearbeiteten Stoffs sein inneres Bild in die Seele schiebt.

2. Im Begriffe des Subjectiv-Objectiven ist nun das Wesen der Kunst ausgesprochen, wie sie vom Naturschönen die Objectivität ohne jene Mängel, die insgesammt daraus fließen, daß es nicht als solches von einem Willen gesetzt ist, von der Phantasie die Subjectivität aufnimmt ohne den Mangel der nach außen verschlossenen Innerlichkeit, und wie sie diese zwei Bestimmungen, die sich im zweiten Theil des Systems getrennt gegenüberstanden, in Ein Ganzes vereinigt. Entwickelt ist jedoch hiemit der Begriff der Kunst noch nicht, und weil wir die Thätigkeit noch nicht kennen, die jenes Ganze schafft, auch der Name noch nicht aufgestellt.

§. 490.

Zum Träger ihres Bildes bedarf die Phantasie eines Materials, welches, obwohl nicht an sich, doch in diesem Verhältniß roher und todter Stoff ist, denn nur ein solcher läßt passiv die reine Form an sich darstellen.

Jenes Object (§. 489) kann nur entstehen dadurch, daß das Subject, welches das innere Bild erzeugt hat und es mitzutheilen sich gedrungen fühlt, zu einem sinnlichen Stoffe greift, an den jenes Bild

Digitized by Google

geheftet, dem es gleichsam übergezogen, aufgelegt wird, damit er es weiter gebe, weiter schicke. Stoff hat hier die dritte der zu §. 55 Anm. 2 unterschiedenen Bedeutungen und wir werden, um die Verwechslung mit der ersten und zweiten zu verhüten, gewöhnlich den Ausdruck „Material" vorziehen. Es versteht sich nun, daß das Material nicht absolut roher Stoff sein kann, denn solcher oder reine Materie existirt ja überhaupt nicht, selbst im Naturleben verwendet jedes Wesen zu seiner Erhaltung Stoffe, die vorher schon irgendwie geformt waren. Der Stoff muß aber für den Zweck der darstellenden Phantasie roh sein in dem Sinne, daß die Form, die er vorher hatte, mit der Form, die jene ihm aufdrückt, nichts zu schaffen hat. „Todt" bedeutet entweder unorganische Masse, wie Stein, Metall, Farbstoffe, oder organische, aber abgestorbene, wie Holz, Leinwand, Saiten. Alle Künste bedürfen ein Material. Von der Poesie wird seines Orts gezeigt werden, daß ihr eigentliches Material die Phantasie der Zuhörer ist: ebenfalls relativ todter und roher Stoff in einem dann zu entwickelnden Sinne; die Sprache ist nur das Werkzeug, womit in diesem Material gearbeitet wird. Roh und todt in diesem Sinne muß nun der Stoff, der als Material dient, aus folgenden Gründen seyn. Der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt zur künstlerischen Bearbeitung, läßt sich die Selbständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen und befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen. Man kann mit wirklichen Bäumen, Bergen, Wassern keine Landschaft malen, denn sie folgen ihren Gesetzen und nicht dem Geiste des Malers. Wird vollends beides verbunden, Schein und Wirklichkeit, wie in Tableau-Uhren, so kommt etwas zu Stande, was nur Kindern nicht widerlich ist. Lebendige Thiere auf dem Theater können ihre eindressirte Rolle ganz ohne störende Improvisation durchführen und doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine selbständige Natur vor uns handelt, welche in das Ganze der Darstellung als ein völlig Fremdes hereingeworfen ist, und schon die beständige Furcht, sie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuschauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen. Begeisteter Stoff nun, d. h. menschliche Persönlichkeit vermag allerdings durch den Willen die eigene Gestalt, Bewegung, Stimme bis auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff herabzusetzen und ihnen den Ausdruck aufzulegen, den ein darzustellendes ästhetisches Ganzes verlangt; aber auch nur bis auf einen gewissen Grad: denn die Erscheinung drückt den Charakter dieser Persönlichkeit in festen Formen, angebornen und angewöhnten Bewegungen aus, welche sich niemals ganz in den beabsichtigten Ausdruck eines Phantasiebilds fügen, das sie momentan darstellen sollen. Die Ueberwindung dieser Fremdheit ist natürlich eine tiefere in bewegter und redender Darstellung,

Digitized by Google

als in unbewegter und stummer (tableaux vivants, Kellersche Bilder); vollständig ist sie aber auch dort nicht. Der lebendige Stoff drückt, dieß also ist unser Hauptsatz, etwas für sich aus, aber etwas Anderes, als was er in diesem Zusammenhang soll. Dieser fremde Ausdruck ist aber nicht nur darum störend, weil er nicht in den Zusammenhang gehört, sondern noch mehr darum, weil er der Ausdruck eines blos Naturschönen ist. Ist auch ein Naturschönes ausgewählt worden, das, so weit nur immer möglich ist, dem darzustellenden Bilde entspricht, so ist es doch auch in den Theilen, worin es entspricht, mit allen Mängeln des Naturschönen behaftet. Als solches wirkt es aber auch stoffartig (vergl. §. 381, 1.); bei wirklichen Stücken einer Landschaft, bei lebendigen Thieren, die im Theater auftreten, ist diese pathologische Beziehung, obwohl vorhanden, weniger fühlbar, als gegenüber der wirklichen Menschengestalt, namentlich der weiblichen; die Ausführung der Weiberrollen durch Knaben auf der antiken und auf der älteren Schaubühne der neueren Zeit war daher ästhetisch besser begründet, als man gewöhnlich annimmt: das Urtheil des männlichen Publikums wurde durch kein geschlechtliches Interesse getrübt (vergl. Ed. Devrient Gesch. d. deutsch. Schauspielerkunst B. 1, S. 259). — Wir werden seines Orts die wichtigen Folgerungen aus diesen Sätzen ziehen; es gründet sich auf sie eine besondere Nebenabtheilung in der Lehre von den Künsten, in welcher, trotz ihrer übrigens hohen Bedeutung, auch die Schauspielkunst ihren Ort einzunehmen hat.

§. 491.

An diesem Stoffe muß, damit er zum Träger (§. 490) umgebildet werde, eine Thätigkeit ausgeübt werden, welche als Vollstreckung des Phantasiebildes die doppelte Natur hat, daß sie nur die andere, in ihr als Anlage, Ansatz schon enthaltene Seite der Phantasiethätigkeit, ebensosehr aber ein wesentlich Neues ist. Denn sie muß den Stoff durch Stoff, also sinnlich bewältigen und setzt daher ein besonderes Vermögen und eine besondere Uebung voraus, ein Können: Kunst.

Was die Technik des Künstlers ausführt, ist im innern Bilde schon mitgesetzt; wir erinnern uns, daß die Phantasie (schon als Einbildungskraft) eine innerlich gesetzte Sinnlichkeit ist (§. 387, 2.); der Baukünstler baut, der Bildhauer modellirt, der Maler malt, der Musiker componirt innerlich, ehe er es äußerlich thut, der Dichter führt geistig bewegte Bilderzüge in seinem Innern vorüber und ihm klingt zugleich der Rhythmus der Sprache mit an, in dem er sie seinen Hörern mittheilen will. Die wirkliche Ausführung erscheint nun nur als ein weiterer Schritt derselben

Digitized by Google

Thätigkeit, als ein ganz flüßiger, vor Leichtigkeit kaum merklicher Uebergang. Allein dieſe Pforte zur Praxis wird nicht ohne ein ſtrenges Halt! paſſirt. Der ſinnliche Stoff wird nur durch ein ſinnliches Thun bezwungen. Es ſcheint, das Vermögen auch dazu müſſe in der Phantaſie, als deren Grundlage wir ja eine lebendige, ſcharfe Sinnlichkeit forderten (§. 385. 392.), ſchon mitenthalten ſeyn; die Phantaſie iſt ja eine geiſtige Naturkraft, derſelbe Nerv, deſſen geheimnißvolle, höhere Thätigkeit das innere Bilden vermittelt, ſcheint auch der Hebel der entſprechenden äußern Thätigkeit zu ſeyn, ſo daß z. B. dem Maler ſein inneres Gemälde ungehemmt in die Fingerſpitzen, die den Griffel und Pinſel führen, übergienge, auf die Fläche von Holz oder Leinwand gleichſam nur herausflöße, wie es durch das Auge hineingefloſſen iſt in den Schacht des Geiſtes, der das Angeſchaute zur reinen Form umſchuf. Die Technik der großen Künſtler erſcheint durchaus als eine äußere Geſchicklichkeit, deren Geheimniß in dieſer dunkeln Mitte zwiſchen Geiſt und Hand ſitzt; ſie läßt ſich, nachdem ſie im fertigen Werke niedergelegt iſt, nachahmen; allein theils fehlt in der Nachahmung immer ein gewiſſer letzter Druck, Strich, Punct, der unbedeutend ſcheint und doch dem Ganzen ſeinen Charakter gibt, theils iſt ſie, ſo weit ſie gelingt, zu etwas Todtem geworden, dem das Band mit ſeiner innern Quelle gebrochen und das daher die Bedeutung verloren hat. So nützt es z. B. nichts, das Geheimniß des venetianiſchen Colorits errathen zu haben und nachzuahmen, denn unnachahmlich iſt jene innere Feſtlichkeit und Freudigkeit der Phantaſie, welche zugleich der Inſtinct war, der jenes Colorit erfand. Dieſe Bemerkung führt zu dem innern Grunde der Schwierigkeit in dem vorliegenden Uebergange: ebendarum, weil in dieſem Gebiete der Geiſt in Naturform thätig iſt, herrſcht hier das Geſetz unendlicher Trennbarkeit des im Begriff Zuſammengehörigen, welches durch die Natur geht. Die Pſychologie hat mit der Phyſiologie noch nicht abgemacht, welches die Qualität des Gehirn- und Nervenlebens im äſthetiſch begabten Individuum iſt, ſie wird es auch nicht abmachen, und wie ſie der Natur nicht vorſchreiben kann, dieſe geheimnißvolle Einheit mit dem Geiſte ihr zu enträthſeln, ſo hat ſie auch die Thatſache einfach hinzunehmen, daß der Nerv, der die Anſchauung in jener Intenſität aufnimmt, welche dem Genie eigen iſt, nicht nothwendig, daher auch nicht immer dem Willenszuge von innen nach außen, dem Drange zur Darſtellung ein williges Organ iſt. Es gibt Naturen, die innerlich Schönes erzeugen und es nicht wiederzugeben vermögen; die Wiſſenſchaft kann an dieſer Thatſache der Trennbarkeit von organiſchen Bedingungen, die nach dem Begriffe ungetrennt demſelben Geiſte angehören ſollten, nichts verändern und auch nichts weiter über ſie ausſagen, als daß ſie beſteht. Daher tritt hier die Antinomie ein,

Digitized by Google

daß durch das Talent der Ausführung zu dem Talente des innern Bildens etwas Neues hinzukommt, und daß doch, wo beide Talente vereinigt ſind, nur vereinigt iſt, was an ſich zuſammengehört, alſo nichts Neues hinzukommt. Dieſe Antinomie hat dieſelbe Natur zu verantworten, die überhaupt den Einen Menſchentypus in die Unendlichkeit von Individuen auseinanderlegt. Auch da aber, wo dieſe Trennung des Zuſammengehörigen nicht beſteht, hat das vorhandene Talent der Darſtellung eine Kluft zu überſteigen. Dieſe Kluft heißt: Lernen, Uebung. Das glücklichſte Organ erfährt ſeine Ungeſchmeidigkeit, wenn es ſich erſt am ſpröden Stoffe ſtößt, der Weg iſt von vorne zu beginnen, eine neue Welt, die ihren eigenen, ſelbſtändigen Zuſammenhang von Hinderniſſen und überlieferten Mitteln ihrer Ueberwindung mit ſich bringt, ſteht wie ein Berg ſelbſt vor dem für die Darſtellung noch ſo begabten Geiſte. Wir beſchäftigen uns an dieſer Stelle noch nicht mit dem Gebiete der Technik und Schule an ſich, ſondern ſetzen nach dieſer Seite nur noch hinzu, daß das Schwere nicht einfach in der Aufgabe liegt, eine überlieferte Reihe von Mitteln der Stoff-Ueberwindung in ſich aufzunehmen, ſondern daß die weitere dazukommt, mit dieſem Zuſammenhang das Eigene zu vermitteln; denn das Genie hat ſich mitten im Lernen von Andern zugleich ſeine nur ihm eigene Technik zu bilden. Das letztere Moment führt aber wieder auf den erſten unſerer antinomiſchen Sätze, daß nämlich die Kunſt nur das in Thätigkeit überſetzte Weſen der Phantaſie ſelbſt iſt, daß die Technik durch ein geiſtiges Band mit dem bildenden Geiſte zuſammenhängt, der an magnetiſcher Nervenkette ſein inneres Schauen in ſie hinüberführt.

Ueber die Schwierigkeit, dieſe doppelte Natur der darſtellenden Thätigkeit zu faſſen, iſt man freilich hinweg, wenn man die bekannte Stelle in Leſſings Em. Galotti zum Motto nimmt, die Worte des Malers Conti: „auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm in den Pinſel, wie viel geht da verloren! — — Meinen Sie, daß Raphael nicht das größte maleriſche Genie geweſen wäre, wenn er unglücklicher Weiſe ohne Hände wäre geboren worden?“ Dieß iſt der Standpunkt Schleiermachers, der die Kunſt als eine im Innern beſchloſſene (immanente) Thätigkeit auffaßt. Das innere Bild iſt ihm das eigentliche Kunſtwerk (Vorleſungen über die Aeſthetik, herausg. von Lommatzſch S. 58 ff.); das Heraustreten in's Aeußere iſt ihm nur ein Zweites, ſpäter Hinzukommendes, was als ſolches auf eine mechaniſche Weiſe wird und daher nicht mit unter den Begriff der Kunſt gehört, weil hier ſogleich die techniſchen Regeln eintreten, mit denen ſich die Aeſthetik nicht befaßt. Daher zieht er zwiſchen der Kunſt und der ſittlich-praktiſchen Thätigkeit den Unterſchied, daß in jener das innere Bild den ganzen Werth beſtimme, in dieſer aber die innere Vorbildung des Werks gar nicht den Werth des

Digitized by Google

Menſchen gebe, ſondern die That (S. 112. 112.), und definirt die Kunſt als die freie, aus der Selbſtthätigkeit des Geiſtes hervorgehende Wiederholung deſſen auf ideale Weiſe, was die Natur auf reäle Weiſe vor unſern Augen thut (S. 237). Dieß iſt eine faſt unbegreifliche Unterſchätzung der Praxis der Kunſt. Den einfachſten Anhalt der Widerlegung bietet, was er von der Thätigkeit des Bildhauers ſagt: er ſtelle ſeine Statue dar in weichem Thon, die Ausführung in hartem Stein ſei nicht ſein Werk, ſondern mechaniſche Nachahmung der Arbeiter; das Modell aber ſei nur Nachahmung des innern Bildes und in einem Stoffe, der gar nicht bleiben könne, ſondern blos den Uebergang vermittle zwiſchen dem Urbild und ſeiner mechaniſchen Ausführung (S. 57). Allein der Bildhauer, der die Behandlung des Steines nicht ſelbſt gelernt hat, kann auch ſein Modell nicht auf die Ausführung im Stein berechnen, ja überhaupt kein plaſtiſch geſchautes Bild innerlich entwerfen; das Modelliren ſelbſt iſt eine Fertigkeit, wobei Hand und Auge eine vom innern Bilde beſtimmte Fertigkeit entwickeln, und in der letzten Ausführung im Marmor muß allerdings der Künſtler ſelbſt Hand anlegen, denn nur aus dem Groben läßt er ſich den Block durch den Arbeiter hauen. Nun iſt zwar zu unterſcheiden zwiſchen einem lernbaren und nicht lernbaren Theile der Technik, aber *beide* ſind mit dem Innern der Phantaſie durch ein unlösbares Band vereinigt. Von der lernbaren Technik nämlich muß auch das Talent, das den Uebergang vom Innern zur äußern Darſtellung *nicht* findet, das Nothwendigſte ſich angeeignet haben, ſonſt kann es überhaupt kein beſtimmtes, einer beſtimmten Kunſt angehöriges Bild innerlich erzeugen; zur freien und originalen Meiſterſchaft in der Technik aber muß es der gebracht haben, der ſein inneres Bild wirklich ſoll darſtellen können, und nur dieſer, nur wer ſelber machen kann, heißt ein Künſtler. Das innere Bild wird ſich uns in den nächſten §§. als völlig unreif zeigen vor der Ausführung. Raphael ohne Hände iſt gar nicht zu denken, denn hätte er nie wirklich gemalt, ſo hätte auch ſein inneres Malen ſich nicht entwickeln, er hätte nicht maleriſch erfinden können, und hätte er nicht meiſterhaft gemalt, ſo hätte er nicht maleriſch genial erfinden können. Wir haben zwar aufgeſtellt, daß die Technik vom Innern aus beſtimmt ſey, allein ebenſowahr iſt, daß die Bewegung von außen nach innen geht, d. h., daß in und mit der Ausführung erſt das innere Bild vollendet wird; es iſt eine untrennbare Wechſelwirkung. Schleiermacher erkennt an, daß der Künſtler an ſeinem innern Werke ſelbſt zu ändern durch die äußere Darſtellung beſtimmt werde, ſetzt jedoch hinzu: „freilich aber iſt dieß eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit iſt doch offenbar dieſe, daß der Künſtler ſein Urbild vollkommen in ſich trage, ehe er äußerlich thätig iſt“ (S. 59). Dieß iſt, auf alle

Digitized by Google

Einzeltheile des Kunſtwerks bezogen (und ſo iſt es gemeint), kein Ideal der Vollkommenheit, ſondern eine Unmöglichkeit. Die Kunſt iſt kein mechaniſches Abſchreiben einer innerlich fertigen Reinſchrift. Hätte aber je irgend ein Künſtler einmal ſein Bild im Innern ſo vollendet, daß die Ausführung nur ein Abklatſch deſſelben wäre, ſo hätte er die Möglichkeit dieſer innern Vollendung dadurch erreicht, daß er ſein inneres Bilden durch lange Uebung des wirklichen äußern bis zu dieſer Sicherheit geſteigert hätte, und ſo tritt das behauptete Verhältniß, nur in eine frühere Zeit zurückgeſchoben, wieder ein. Die Art, wie Schleiermacher das ſittlichpraktiſche vom äſthetiſchen Gebiet unterſcheidet, iſt daher nicht die richtige; wie er in der Kunſt das Werk zu niedrig ſchätzt, ſo in jenem Gebiete die Geſinnung und Abſicht. Der Unterſchied liegt anderswo, wir haben ihn auseinandergeſetzt in der Lehre vom Verhältniß des Schönen zum Guten. §. 22—24 und §. 56—60.

Das Wort Kunſt faſſen wir vorerſt unbefangen in der äſthetiſchen Bedeutung. Daß es jedes Vermögen, ſchwere Stoffe zu beſiegen, und deſſen Uebung bezeichnet, dieß wird uns erſt intereſſiren, wenn wir die techniſche Frage beſtimmter in unſere Unterſuchung hereinziehen, als dieß hier bei ihrer erſten Einführung der Fall iſt.

§. 492.

Die Phantaſie ſieht ſich ſo in einer völlig neuen Stellung drei verſchiedenen Anforderungen gegenüber: der Anforderung des Zuſchauers, des auf's Neue hervortretenden Naturſchönen und des Materials, das bearbeitet werden ſoll. In dieſer Stellung iſt ſie genöthigt, auf ihr inneres Bild in dem Momente, da es zur Darſtellung kommen ſoll, mit einer neuen Beſinnung (vergl. §. 397) zurückzuſehen, und ſie erkennt es, gemeſſen an der neuen Aufgabe, als ungenügend, unreif. Die ganze Bewegung der ausführenden Thätigkeit geht von dieſem Punct aus an der Linie jener drei Bedingungen fort.

Hier alſo tritt heraus, was die Anm. zum vorh. §. ſchon vorbereitet hat: die Kunſt iſt ſo wenig im Innern beſchloßen, daß vielmehr gerade der Ruck, der Stoß, den im Augenblicke des Uebergangs zur Thätigkeit die Hinderniße dem Künſtler verſetzen, ſelbſt erſt das innere Bild zur Reife bringt. Es iſt eine Erſchütterung, ein Schütteln, das ihn ſtutzig macht und ihn zur Prüfung ſeines innern Erzeugniſſes nöthigt; es iſt ein Examen, das ihm aufdeckt, was ihm noch fehlt. Das innere Bild iſt unter dem Begriff des Ideals in §. 398. 399. ſchon als vollkommen Schönes beſtimmt; allein in den Worten: „zunächſt innern Bildes“ (§. 398) iſt angedeutet, vorerſt, daß dieß blos innerliche Leben

Digitized by Google

noch ein Mangel iſt, und daraus folgt, daß in der Beſtimmung dieſes Bilds als eines vollkommenen auch die Frage noch offen gelaſſen blieb, ob jene Vollkommenheit mit Einem Acte abgeſchloßen ſei, oder weitere Acte, die dort noch nicht aufzuführen waren, vorausſetze. Dieſe Frage beantwortet ſich nun dahin, daß die Vollkommenheit des Bildes durch die Ausführung ſelbſt erſt erzielt wird. Der Künſtler behält ſein Bild auch in und nach der Ausführung als inneres, aber es wächst und vollendet ſich eben mit, in und unter der Ausführung, ja es gehört ihm erſt recht an, wenn er es von ſich abgelöst hat: er ſieht im vollendeten Kunſtwerk ſelbſt erſt ſein Bild in der wahren Geſtalt, lernt es kennen und behält es innerlich für immer, auch wenn jenes aus ſeinen Händen iſt. Wir haben in §. 398 auch dem erſt inneren Bilde vollendete Objectivität zuerkannt, jedoch auch darauf bezieht ſich die Einſchränkung: „zunächſt," ſo daß mit dem Eintritt der Objectivität in neuem Sinne (der äußern nämlich) auch die Klarheit der innern Objectivität in ein neues Stadium muß treten können. Der Moment nun, wo der Künſtler ſich ſein inneres Bild aufs Neue als Object gegenüberſtellt, tritt ein mit dem Gedanken, es darzuſtellen zu wollen. In dieſem Augenblick ſieht der Erzeuger ſein inneres Product mit einem durch die vorgeſtellten Augen, vor die es nun treten ſoll, vervielfältigten Auge des Geiſtes an. Das Auge des vorausgeſetzten Zuſchauers fragt ſein Bild: genügſt du mir? das Naturſchöne fragt: haſt du meine Beſtimmtheit, Lebendigkeit, Unbefangenheit? der ſpröde Stoff fragt: kannſt du mich mit meinen feſten Bedingungen zwingen, dein Träger zu werden? Dieſe beſtimmten Fragen ſchlummerten noch, als das Bild innerlich erzeugt wurde, auf ſie war mit Bewußtſeyn noch nicht Rückſicht genommen: das Bild erſcheint dieſer Prüfung gegenüber noch blaß, verſchwommen, ſchwankend. Die Phantaſie iſt zwar mehr, als die Einbildungskraft, theilt aber doch mit dieſer das Schwanken der Umriße, das im innerlich geiſtigen Elemente aller Inhalt annimmt (vergl. §. 388). Die Ergänzung dieſer Unreife nun wird eben in der Ausführung vollbracht, die innere Zeitigung geht ganz Hand in Hand mit der äußern Darſtellung. Dabei ſind die drei bisher aufgeführten Rückſichten ganz gleichzeitig in Thätigkeit und das Schwierige iſt nur, dieß gleichzeitige Wirken in das unvermeidliche Nacheinander der Darſtellung durch das Wort umzuſetzen. Vorausſetzungen und Nachholungen ſind dabei natürlich nicht zu umgehen.

Digitized by Google

b.

Die Vorarbeit zur Ausführung.

§. 493.

1. Der erste Schritt des Uebergangs zur Ausführung ist eine Willensregung, welche durch das Bewußtsein entsteht, daß der zum innern Bilde gewordene Stoff einen Reichthum an Schönheiten in sich schließt, die das vorschwebende Material aufzunehmen geeignet ist: d. h. ein bestimmter Stoff wird Motiv. Daraus erwächst der Entschluß der Darstellung und erfaßt mit diesem Entschlusse
2. heißt das innere Bild Conception. Die erste Probe der Objectivität hat dieser geistige Entwurf zu bestehen in der vorläufigen Form eines Umrißes: der Skizze.

1. Der §. führt zunächst zwei Begriffe ein, welche die Momente des Heraustritts aus der innern Idealwelt auf jene Schwelle der eigentlichen äußern Darstellung bezeichnen, die unter dem bescheidenen Namen „Vorarbeit zur Ausführung" eine Reihe von Acten der größten Bedeutung umfaßt. Der erste dieser Begriffe ist der des Motivs. Um diesen etwas schwierigen Begriff richtig zu fassen, halte man vor Allem eine anderweitige Bedeutung des Wortes, das aber dann genauer Motivirung heißt, ferne. Dieser Begriff tritt auf einem Puncte ein, wo von dem innern Bilde bereits um ein Stadium weiter vorgeschritten ist, und es werden durch ihn die Formen, Zustände, Handlungen, die zur Darstellung kommen, der Frage unterworfen, ob sie hinreichend begründet seien durch die Bedingungen, welche in demselben ästhetischen Ganzen zum Vorschein kommen oder als hinter ihm liegend angenommen werden. Bei dem Begriffe der Motivirung wird rückwärts gesehen, bei dem Begriffe des Motivs aber vorwärts; dort fragt es sich: ist kein Theil des Kunstwerks unmotivirt? hier fragt es sich: sind die Motive benützt und enthält überhaupt der Stoff deren eine gewisse Summe? Der Begriff des Motivs, der uns hier vorliegt, enthält ein allgemeines, ein besonderes und ein einzelnes Moment. Im allgemeinen Sinne heißt der Grundgedanke des im Geiste des Künstlers schon erzeugten Bildes Motiv, sofern der Künstler, wenn es nun zur Darstellung kommen soll, denselben noch einmal beschaut mit der Frage, ob der von ihm erfaßte Stoff fruchtbar, ob er eine reiche Quelle von Schönheit sei. So ist z. B. der Kindermord zu Bethlehem ein gutes Motiv, denn diese Sage gibt auf den ersten Moment zu erkennen, daß hier eine Situation gegeben ist, worin der Gegensatz von Grausamkeit und Mutter-

Digitized by Google

liebe in den verschiedensten Formen sich müße entwickeln lassen. Noch deutlicher sind solche Beispiele, wo der Stoff zunächst etwas enthält, was weniger günstig scheint, aber doch Hebel ist für eine Summe von Schönheiten. So ist das Wunder des Moses, wie er an den Fels schlägt und aus diesem Wasser quillt, eben ein Mirakel, wie andere auch; aber es gibt Anlaß, die Dürstenden, sich Labenden in den verschiedensten Gruppen darzustellen, und ist daher ein gutes Motiv. Es kann dieß Verhältniß so weit gehen, daß das ganze Werk eine Lüge wird, indem nicht der angebliche Gegenstand, sondern etwas Anderes, wozu er das Motiv geben muß, der eigentliche Darstellungszweck ist; man vergißt dieß bei so schönen Werken, wie die Hochzeit zu Kana von Paolo Veronese, aber nicht bei Bassano, wenn ihm ein Mirakel als Motiv zu einem Viehstück, oder Niederländern, wenn ihnen eine Ausstellung des gegeiselten Christus als Motiv eines Fleischmarkts dient und dergl. Man sieht hier deutlich den Unterschied von dem Erzeugen des innern Bildes, das hinter uns liegt; in jenem Acte der noch im Innern verschlossenen Phantasie gibt sich der Geist rein dem innern Gestalten hin; dabei ist freilich schon vorausgesetzt, daß instinctmäßig die rechten, die fruchtbaren Stoffe ergriffen und als inneres Gemälde entfaltet, ausgebeutet werden; allein theils ist zu bedenken, daß wir in der Lehre von der Phantasie nur den glücklichen, den normalen Fall aufgestellt haben, daß die Phantasie auch irren, aus unfruchtbarem Stoff ein unglückliches Bild innerlich erzeugen kann, und daß eben der Act, von dem jetzt die Rede ist, das innerlich Entworfene in dieser Richtung prüft; theils ist auch das aus glücklich ergriffenem Stoff erzeugte innere Bild noch ausdrücklich erst darauf anzusehen, ob es wirklich entwickelt hat, was als furchtbarer Keim im Stoffe lag. Die Bestimmtheit dieses Actes ist bedingt durch die nun erst eintretende Rücksicht auf den Zuschauer und das Material, sowie durch die erneuerte Rücksicht auf das Naturschöne. Der Stoff soll ein Motiv von Schönheiten werden, die dem Zuschauer objectiv faßbar und mit reicher Ausbeutung der Naturerscheinungen, in die er einen Blick öffnet, entgegentreten durch das Material, das dem Geiste des Entwerfenden vorschwebt. Was das letztere betrifft, so haben wir eine bestimmt organisirte Phantasie bereits gefordert und diese Bestimmtheit aufgewiesen (§. 404); daß diese Phantasie nach dem Materiale greifen werde, das ihrer Art zu schauen entspricht, folgt mit Nothwendigkeit, und aus diesen vereinigten Momenten werden wir die verschiedenen Künste entstehen sehen; an der gegenwärtigen Stelle aber ist zu dem, was unter §. 491 über die Technik gesagt ist, hinzuzufügen, daß insbesondere die Natur des Materials, und zwar auch ganz speziell, sofern jede Kunst wieder die Wahl unter verschiedenen hat, auf die Erfindung zurückwirkt, indem die Schönheiten,

die als Keime im Stoffe liegen, in dem einen Material dürftiger, in dem andern völliger sich entwickeln lassen, in dem einen in dieser, im andern in jener Richtung gesucht werden müssen. Mehr darüber in dem Abschnitt über die Technik. Erweist sich nun in dem Prüfungs-Acte das Ganze des ergriffenen ästhetischen Stoffs als eine Fundgrube von Schönheiten, so tritt weiter das zweite Moment, das Moment des Besondern, ein: der Künstler erkennt, wie auf einzelnen Puncten des Ganzen gewisse besondere Schönheiten sich wie von selbst darbieten; dieß nennt man Motiv im engeren Sinne. So z. B. die Gruppe von Vater und Sohn in Raphaels Constantinsschlacht, oder die Mutter, die ihr Kind erstochen hat und indem sie es verzweifelnd noch anschaut, sich nicht entschließen kann, sich durch die entsetzliche Speise vom Hungertode zu retten, in Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem. Endlich zieht sich der Begriff des Motivs auf eine engste Bedeutung zusammen, indem innerhalb eines solchen Theils des Ganzen das schon Gefundene benützt wird, um schöne Formen, Linien, Töne u. s. w. ganz im Einzelnen zu entwickeln. Selbst eine einzelne Form z. B. im Ornament heißt Motiv in diesem Sinn: ich führe einen Blumenstengel in einer gewissen Wendung fort und finde so von selbst einen Punkt, wo er sich naturgemäß spaltet, weitere anziehende Bildungen entwickelt, oder ich benütze den oder jenen durch den Bauzweck geforderten Theil eines Gebäudes, ein passendes Ornament anzubringen; so wird den Griechen die Säule und der Druck der Last, die auf ihr liegt, zum Motiv des Capitäls u. s. w. — Unter diesem Standpuncte der Fruchtbarkeit für die wirkliche Darstellung betrachtet legt sich dann das innere Bild dem Künstler an das Herz, es wird ihm ein Anliegen und dieses Anliegen ein Beweggrund, daß sich das Bild durch seine Hand zur Objectivität durcharbeite. Ist diese Willensregung Entschluß geworden, so nennen wir das innere Bild Conception. Conception verhält sich zu dem blos innern Erzeugen des Phantasie-Bildes wie Empfängniß zur Liebe: das Bild, das zur Conception geworden, hat gefaßt, nämlich den Willen, oder umgekehrt, der Wille hat das Bild gefaßt, befruchtet im Acte des Entschlusses, daß es mit Nothwendigkeit wächst, um an's Tageslicht zu treten; kurz, Conception heißt: das innere Urbild des Künstlers mit dem Entschluße, es darzustellen (vergl. Schleiermacher a. a. o. S. 262).

2. Soll der Künstler sein inneres Bild prüfen können, ob es reif sey, in die Objectivität überzugehen, so muß er die Stelle des Zuschauers einnehmen und es wie mit fremden Augen ansehen. Dazu genügt aber jetzt die erste, rein innere Gegenüberstellung (§. 389) nicht mehr und ebenso wenig jener weitere Act, durch den der Künstler sein Inneres zu einer Welt von Zuschauern erweitert (§. 487 Anm.); er muß vielmehr sein Bild in die Bedingungen des Raums und der Zeit hinaus-

Digitized by Google

stellen, um zuzusehen, ob es die Probe derselben und des unter ihnen anschauenden Auges eines Dritten aushält. Es darf aber nur eine Probe sein, denn da noch ungewiß ist, ob das innere Bild vor diesem ersten Schritte zur Objectivität besteht, so muß die objective Darstellung verändert, zerstört und noch einmal vorgenommen werden können. Es bedarf also einer Objectivirung, die aber noch nicht gilt, die nur vorläufig ist. Diese vorläufige Objectivirung ist es, welche wir unter der Schwelle der eigentlichen äußern Darstellung verstanden, die zu 1. erwähnt worden ist. Sie vollzieht sich in der Skizze: dem dritten wesentlichen Begriffe, den dieser §. einführt. Die Skizze ist der erste, flüchtige, dem Künstler selbst als Prüfstein dienende Wurf des innern Bildes in die Außenwelt. Es liegt in der Natur derselben, daß sie nicht nothwendig und jedenfalls nicht vollständig mit demselben Material ausgeführt wird, wie das eigentliche Kunstwerk. Der Architekt zeichnet, kann aber auch ein Modell ausfertigen, doch dieß nicht wohl für den Zweck des ersten Entwurfs, denn es setzt schon mehr Durchbildung des Einzelnen voraus; der Bildhauer zeichnet, modellirt flüchtig; der Maler zeichnet, schreitet fort zur Farbenskizze; der Musiker wirft die Hauptheile in der Zeichensprache seiner Noten hin, durchfliegt sie auf dem Instrument; der Dichter läßt sich mit kurzen Andeutungen, zwischen denen erste Versuche einer Ausführung in künstlerischer Sprachform hinlaufen mögen, seine Conception, obwohl sie der Zeitform angehört, räumlich in Schriftzeichen entgegentreten, denn es bedarf auch für ihn dieser faßbaren Beihilfe, damit er prüfen könne, ob in seinem geistigen Entwurfe Sonderung und Einigung sich gehörig auseinandersetzen. Daß zu diesem ersten Entwurfe bereits eine technische Fertigkeit gehört, versteht sich; dieser Vorgriff in ein vorausgesetztes Gebiet ist unvermeidlich. Daß der Künstler die Uebung habe, die Skizze so anzuschauen, als wäre sie schon im eigentlichen und vollständigen Material ausgeführt, liegt ebenfalls schon in dieser Voraussetzung eingeschloßen. Uebrigens treten nun zwei Momente ein, welche das Kunstwerk auf dieser Stufe fixiren, das an sich blos Vorläufige verselbständigen können: das eine liegt im Künstler, das andere in der Sache. Was an sich zusammengehört, theilt sich in der Wirklichkeit; wie es daher eigentliche Macher ohne Tiefe gibt, so auch geniale Erfinder, die sich zwar von jenen auf die innere Erfindung beschränkten Naturen (vergl. Anm. zu §. 491) unterscheiden, aber doch nicht zur ganzen Ausführung vorschreiten, zu der ihnen Organ, Geduld, Uebung abgeht, die vielmehr bei der Skizze stehen bleiben; so Karstens, Genelli und And. Doch auch der Künstler, welcher Meister in der Ausführung ist, mag sich durch Laune und Umstände bestimmt finden, diesen oder jenen Entwurf bey der Skizze zu belaßen. Dagegen

Digitized by Google

bei einer gewiſſen Beſchaffenheit des Stoffes, die freilich hier nur durch einen neuen Vorgriff berührt werden kann, tritt auch ein in der Sache liegender Grund für dieſes Stehenbleiben bei dem Anfangspuncte der eigentlichen Ausführung auf: die Künſte werden nämlich einander gegenſeitig ebenfalls zum Stoff, und da kann die Art eines Werks der einen Kunſt es mit ſich bringen, daß ihr eine andere, ſie als Stoff benützende Kunſt nur mit einem Theil, einer Stufe der ihr eigenthümlichen Darſtellung folgen kann; die innerliche, nur dünn und flüchtig geſtaltende Lyrik, das Mährchen, das phantaſtiſche Drama z. B. werden für Umriſſe, aber nicht für ausgeführte Gemälde, häufig nicht einmal ganz modellirte Zeichnungen Stoff geben. Bleibt es nun ſo bei der Skizze, wird ſie für die Oeffentlichkeit beſtimmt, ſo verſteht ſich, daß bei ihr derſelbe Prozeß ſich im Kleinen wiederholt, der im Großen einzutreten hat, wenn es von der Skizze zum vollen Werke kommen ſoll: ſie bedarf ſelbſt einer weitern Durcharbeitung, bis ſie in ihrer Art ein Kunſtwerk iſt. Auf ein drittes Moment, das die Fixirung des Bildes auf der Stufe der Skizze bedingt, nämlich auf die Sitte der Illuſtrationen und die Gewöhnung des modernen Publikums an ſolche flüchtige Textbegleitung kann hier nicht weiter eingegangen werden; wir verweiſen aber noch auf das ungemeine Intereſſe, das unendlich Belehrende, was die erhaltenen Entwürfe großer Meiſter für den haben, der in die Geheimniße des Werdens des Kunſtwerks eindringen will: Handzeichnungen, Cartons, erhaltene erſte Entwürfe von Dichtern.

a.

Die organiſirende Vorarbeit oder die Compoſition.

§. 494.

Bei dieſer Probe muß alsbald zu Tage kommen, daß wirkliche Objectivität etwas Anderes iſt, als die nur innere (§. 398). Gehalten an dieſen Maaßſtab erſcheint vor Allem die organiſche Gliederung des Bilds zu einem Ganzen (§. 399) noch durchaus unreif. Der Prozeß dieſer Gliederung muß daher mit beſtimmterem Bewußtſein an der Hand der vorläufigen Ausführung (Skizze) wiederholt werden und heißt nun Compoſition. Dieſe organiſirende Thätigkeit umfaßt den geiſtigeren, näher auf Seiten des innern Ideals liegenden Theil der Vorarbeit zur Ausführung.

In §. 398 iſt das Ideal beſtimmt als „das zunächſt innere Bild, das der Geiſt als ſein durch Umbildung eines Naturſchönen frei

Digitized by Google

geſchaffenes Werk ſich in vollendeter Objectivität gegenüberſtellt." Wie die Vollkommenheit, die hiedurch dem innern Ideal zugeſchrieben iſt, durch das „zunächſt" beſchränkt ſei, iſt im Allgemeinen in und zu §. 492 ſchon ausgeſprochen, nunmehr aber ſind die Mängel beſtimmter ins Auge zu faßen und iſt der Weg zu ihrer Tilgung darzuſtellen. In §. 398 wird dann von dem innern Bilde ausgeſagt, daß es vom Naturſchönen die ganze ſinnliche Lebendigkeit und unendlich eigene Bindung der ewigen Gatungsformen zur Individualität, vom freien Geiſte die ganze Ausſcheidung des ſtörenden Zufalls u. ſ. w. habe, und erſt der §. 399 geht dann auf den Begriff der organiſchen Gliederung des Bilds als eines Ganzen über. Es ſcheint nun, an gegenwärtiger Stelle ſei dieſelbe Ordnung einzuhalten und zuerſt nachzuweiſen, warum und wie die ſinnliche Lebendigkeit des innern Bildes nur ſcheinbar eine wahre und ganze, in Wahrheit vielmehr eine verblaßte und verwiſchte ſei, ſo lange ſie nicht an der äußern, der wirklichen Objectivität geprüft wird. Allein im gegenwärtigen Zuſammenhang muß ſich die Ordnung von §. 398 und 399 nothwendig umkehren, weil die wirkliche Objectivirung mit der Skizze anfängt, welche ihrer vorläufigen, blos das Weſentliche, das Verhältniß des Ganzen und der Theile mit flüchtigen Mitteln andeutenden Natur gemäß zunächſt nicht für die Lebendigkeit der Erſcheinung, ſondern nur für den innern Organismus der Prüfſtein ſein kann. Daher wird zuerſt §. 399 wieder aufgenommen. Dieſer §. ſtellte den Begriff der Gliederung abſichtlich kurz und unentwickelt hin und ſagte in der Anmerkung: „dieß Alles erhält ſeine ganze Bedeutung in der Kunſt, wo die Phantaſiethätigkeit, indem ſie praktiſch wird, erſt auf die eigentlichen Schwierigkeiten ſtößt." Der Künſtler ſieht in der Skizze ſein inneres Bild unter die feſten Bedingungen des Außer- und Hinter-einander in Raum und Zeit, des Lichts und der Farbe, des Tons und ſeiner Maaße u. ſ. w. geſtellt. Es iſt nicht möglich, daß die Ordnung und Meſſung, welche der Geiſt mit dem innerlich ſchwebenden Bilde vorgenommen, in dieſer Probe der erſten Uebertragung in die wirkliche Objectivität Stand halte; die beſondern Mängel und ihnen gegenüber die Aufgaben kommen ſo zu Tage, daß das Bewußtſein ſich Rechenſchaft von ihnen geben kann und muß; die Skizze iſt ein Umſtoßen und Wiederaufbauen des innern Bildes und ſtellt, wie ſie unter Verbeſſerungen und Veränderungen allmählich entſteht, nichts Anderes dar, als den ſinnlichen Niederſchlag des mit beſtimmterem Bewußtſein den Bedingungen der Objectivität gegenüber noch einmal vorgenommenen Actes der Idealbildung: und dieß iſt die Compoſition. Die Vorarbeit zur Ausführung, welche wir hier darzuſtellen beſchäftigt ſind, verhält ſich zwar zu dem inneren Bilde bereits als ein Uebertritt in die Realität; innerhalb dieſer Thätigkeit aber

Digitized by Google

unterſcheiden ſich wieder zwei Acte, ein idealer, auf der Seite des zeugenden Gedankens liegender, und ein realer, näher auf der Seite der eigentlichen techniſchen Ausführung liegender. Der erſtere Act iſt eben die Compoſition; ſie verhält ſich zum innern Bilde wie die Organiſation zum Geſetzes-Entwurf, die Skizze, wie vorhin geſagt iſt, dient namentlich dieſem geiſtigeren Theile der Vorarbeit; der zweite Act wird kein anderer ſein, als jene neue Vergleichung mit dem Naturſchönen, deſſen ſpätere Aufführung der Anfang dieſer Anm. motivirt.

1.

Die Momente dieſer Thätigkeit oder die Compoſitionsgeſetze.

§. 495.

1 **Die gliedernde Thätigkeit der Compoſition hat die reine Einheit zwiſchen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit herzuſtellen (vergleiche §. 14). Zuerſt wird ſich zeigen, daß das innere Bild noch zu viel und zu wenig enthält. Zu viel: denn es hat Solches in ſich aufgenommen, was die Idee nicht oder**
2 **was ſie überflüßig ausdrückt; zu wenig: denn es fehlt in ihm oder iſt zu dürftig entwickelt Solches, was die Idee ausdrückt. Ein Act, der gleichzeitig ein erweitertes Schaffen und kritiſches Meſſen iſt, hat in der Entwerfung der Skizze dieſen Mangel zu tilgen und ſo das quantitativ richtige Verhältniß, wie es die Qualität des Ganzen fordert, durchzuführen.**

1. „Das Schöne iſt ein ſinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erſcheint, ſo daß in dieſer nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene, und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre“: zu dieſem Satz in §. 14 haben wir nun zurückzugehen, denn erſt die Kunſt giebt ihm Wirklichkeit. Die Compoſition bringt zur deutlichen Scheidung, was in der inneren Erzeugung des Bildes noch eingehüllt ſchlummert und ungeſchieden ineinander verläuft, und fördert ſo eine Reihe beſtimmter Geſetze, die ihrer Thätigkeit zu Grund liegen und zugleich durch ſie ſelbſt zum Bewußtſein gelangen, zu Tage. Der Satz des §. 14 ſpricht nun die Qualität in der reinen Einheit zwiſchen Idee und Bild zugleich als quantitatives Verhältniß aus. Die Idee iſt (unbeſchadet der inneren Vielheit der Momente, die ſie enthält) die Einheit; das Bild iſt die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erſcheinungswelt an. Dieſe beiden Seiten ſollen ſich vollſtändig, ohne

Digitized by Google

Rest auf einer von beiden, decken: dieß ist die Einheit der Einheit und Vielheit. Die erste Entdeckung, welche das schärfer prüfende Auge an dem innern Bilde macht, wird nun sein, daß dieses Verhältniß eben als quantitatives noch nicht richtig abgemessen ist, daß die Attraction und Expansion nicht rein und voll ineinander aufgehen. Ein Zuviel und ein Zuwenig wird sich aufdrängen. Das Zuviel ist theils eine Aufnahme von Solchem, was Anderes ausdrückt, als die Idee, die im vorliegenden Ganzen erscheinen soll, theils ein Ueberfluß, der diese Idee oder eines ihrer Momente mehrfach ausdrückt. Die wirkliche Kunst gibt in zahllosen Werken, welche ausgeführt sind, ehe jene prüfende und abmessende Compositionsthätigkeit ernstlich vollzogen war, die Beispiele für den ersteren und den zweiten Fall. In viele religiöse Gemälde sind z. B. rein genreartige Gruppen eingeführt, welche statt des Schwungs der Erhebung zum Unendlichen die Behaglichkeit des Lebens darstellen, in Dramen ganze Figuren und Scenen, welche nicht zur Sache gehören, sondern irgend eine Form des Charakters, der Sitte u. s. w. außer Zusammenhang mit der geschichtlichen Grund-Idee des Ganzen breit ausmalen. Interessante Studien in dieser Richtung lassen sich z. B. an Göthes Faust machen; so ist des Beschwörungs- und Hexenspucks zu viel, in die Walpurgisnacht sind Epigramme auf Zeiterscheinungen aufgenommen, welche in ein so bedeutendes Werk nicht gehören und ohne einen Apparat sehr zufälliger Notizen nicht verständlich sind. Das Zuviel im andern Sinne läßt sich besonders belehrend an einem Ueberfluß der Motivirung (deren Begriff später auseinanderzusetzen ist, aber für den jetzigen Zweck wohl vorausgenommen werden kann) nachweisen. Es ist namentlich die Vermischung des mythischen und rein historischen Standpuncts, die eine doppelte statt einer einfachen Motivirung herbeiführt: so z. B. in Raphaels Stanzengemälde Leo und Attila, wo Attila durch die Beredtsamkeit des Pabstes Leo I. zur Umkehr vor Rom bestimmt erscheinen sollte, verschwindet dieses Motiv ganz unter dem zweiten, der Erscheinung der zwei Apostel Petrus und Paulus in der Luft; Attila sieht nach diesen, die Beredtsamkeit des Leo und Leo selbst sind überflüßig geworden. Im Nibelungenlied wird die Motivirung des Haßes Brunhildens gegen Sigfrid und Chriemhilde durch einen Ueberfluß von Motiven dunkel: man weiß nicht, zürnt sie, weil ein bloßer Dienstmann zu hoch geehrt ist, oder aus Eifersucht; das kommt daher, daß ein mythischer Zug, Brunhildens Walkyrenstand und ihre frühere Verlobung mit Sigfrid, halbvergessen dem Bearbeiter vorschwebt. Doch auch ohne diesen besondern Grund zeigt sich solcher Ueberfluß der Motivirung selbst bei großen Dichtern. So ist Jago's tödtlicher Haß gegen Othello von Shakespeare nicht einfach genug motivirt, indem zu seinem Groll über vermeintliche Zurücksetzung noch der

Digitized by Google

unwahrscheinliche Verdacht hinzutritt, daß Othello verbotenen Umgang mit seinem Weibe gehabt habe.

2. Zu wenig: dieß hat dieselbe doppelte Bedeutung: es fehlt entweder im Wesentlichen, die Grund-Idee ist nicht ausgedrückt, oder sie ist in den Theilen des Ganzen nicht erschöpfend ausgedrückt. Das Erstere ist der Fall, wenn es einem Kunstwerk an dem letzten Lichtpuncte fehlt, der die Seele des Ganzen zu Tage bringen sollte, wenn die innerste Absicht wie mit einem Schleier bedeckt ist; ein solcher Mangel wird an gewissen Hauptstellen, wie im Porträt an Auge und Mund am empfindlichsten gefühlt werden, und was in diesem Beispiel die letzten treffenden Lichter und Schatten sind, das kann im historischen Bild, im Roman, Drama eine ganze Figur, Scene seyn, womit der Künstler in der Schuld geblieben ist; der Fehler wird sich aber ebensosehr durch das Ganze hindurchziehen als eine Undurchsichtigkeit, ein Mangel an Relief, an schlagendem Durchbruch der Bedeutung in allen Hauptstellen. Solche Werke beunruhigen dann, wie wenn man eine verwischte Schrift bey schlechtem Lichte lesen soll. Es kann aber auch, und dieß ist der andere Fall, alles Nothwendige da und doch das Ganze dürftig sein. Ein dramatischer Dichter gibt z. B. holzschnittartig die Grundzüge einer Leidenschaft, aber nicht ihren vollen Strom, nicht ihre Beredtsamkeit, Sophistik, Bilderfülle, oder er spricht ein Moment des Ganzen aus durch Eine Figur, Ein Ereigniß, Eine Handlung, wo der reiche Dichter, ohne darum in das Zuviel zu gerathen, dasselbe Moment in mehreren Tönen, Schattirungen, durch mehrere Personen, Scenen giebt. So entfaltet Schillers Wilhelm Tell das revolutionäre Element in den verschiedenen Formen der jugendlichen Leidenschaft, der besonnenen Berathung, der einsilbigen Entschlossenheit u. s. w. Es führt übrigens dieser Punct auf ein anderweitiges Compositionsgesetz, welches in der weiteren Entwicklung zu erörtern ist. Hier ist nur noch allgemein auszusprechen, daß alle ächte Kunst nicht dünn und spärlich, sondern voll und üppig quillt, nicht aus Einer, sondern vielen Röhren sprudelt und mehr vor dem Zuviel als dem zu Wenig sich zu hüten hat.

3. Daß die Thätigkeit, wodurch dieses oberste Compositionsgesetz erfüllt wird, gleichzeitig ein wiederaufgenommenes Schaffen und ein kritisches Messen sein muß, diese Forderung begründet für das Begreifen des vorliegenden Actes keine neue Schwierigkeit. Wenn schon die Erzeugung des innern Ideals eine Einheit von Begeisterung und Besonnenheit ist, so erleichtert in der Ausführung der Skizze die nun vor dem äußern Sinn sich ausbreitende Form das Zusammenwirken der

Digitized by Google

productiven und der kritiſchen Thätigkeit: das Zuviel und Zuwenig tritt ins Auge oder Gehör, das Denken iſt nun auch äußerlich ein Denken in Formen. Das Zumeſſen und Wegſchneiden, das Zudichten, Ausfüllen und das Streichen ſind nur zwei Momente Eines und deſſelben in Geiſt und Hand des Künſtlers thätigen, die Einheit entfaltenden, die Entfaltung in die Einheit zurückführenden Geſetzes.

§. 496.

Durch dieſes Geſetz wird in Kunſtwerken, deren Idee eine Fülle von Momenten in ſich ſchließt (§. 21) die Einführung gewiſſer ſelbſtändiger Einheiten, welche mit dem Ganzen nicht im Zuſammenhang der innern Nothwendigkeit, ſondern nur der äußern Verknüpfung ſtehen, aber theils negativ als Ruhepuncte, theils poſitiv als weitere Entwicklung des ganzen Lebensbildes ſich äſthetiſche Wirkung ſichern, d. h. von Epiſoden, keineswegs ausgeſchloßen.

Die Epiſode iſt von allen Einzelbildern, die ein äſthetiſches Ganzes als weſentliche Darſtellung ſeiner Idee in ſich begreift, wie ſolche der vorhergehende §. im Auge hatte, wohl zu unterſcheiden; ſie iſt keine untergeordnete Einheit, die in der Geſammt-Einheit organiſch begriffen iſt, ſondern könnte als Bild für ſich beſtehen und knüpft ſich nur loſe an das Ganze. An den vorhergehenden §. ſchließt ſich die Frage nach ihrer Berechtigung in dem Sinne an, daß es zunächſt ſcheint, zu wenig enthielte ein Kunſtwerk offenbar nicht, wenn ſie fehlte, ſondern es ſei nur zu beweiſen, ob ihre Einführung nicht ein Zuviel mit ſich bringe. Und doch wird man zugeben, daß im äſthetiſchen Gebiet offenbar etwas vermißt würde, wenn man die Epiſode als einen Beſtandtheil anzuſehen hätte, der im beſten Fall nur erlaubt iſt und gegen den Vorwurf des Zuviel in Schutz genommen werden kann. Da es mit dem Epos eine ganz beſondere Bewandtniß hat, ſo ſei hier nur aus einem Drama, Göthes Fauſt, der Auftritt zwiſchen Mephiſtopheles und dem Schüler, ſo wie der in Auerbachs Keller angeführt: nothwendig ſind ſie nicht, ſie führen die Handlung weder mittelbar, noch unmittelbar weiter und doch gehören ſie offenbar nicht zu den Theilen, die des Dichters eigenen Ausdruck „barbariſche Compoſition" über dieſes Gedicht begründen. Um das Wahre feſtzuſtellen, muß man vor Allem das reichere Kunſtwerk auf Grundlage von §. 21 ins Auge faßen. Zwar enthält auch das einfachſte, wie ſchon derſelbe §. ausgeſprochen, eine Summe von Momenten in ſich, und da läßt ſich z. B. auf das (durch Kunſtſtyl über den Ausdruck des bloßen Bedürfniſſes erhobene) Wohnhaus

Digitized by Google

hinweisen, an welchem ein Erker hervortritt, der dem Ganzen nicht nothwendig ist, aber doch als ein behagliches episodisches Ausblühen desselben erscheint; ihre wahre Bedeutung aber erhält die Frage natürlich erst bei höheren Kunstwerken, die reich sind an Gliedern, wie dem historischen Gemälde, größern Musikwerk, Epos (Roman), Drama. Hier sagt nun der §. von der Episode zuerst aus, daß sie zwar nicht innerlich nothwendig, aber doch an das Ganze angeknüpft sein muß. So führt in Göthes Faust die Scene mit dem Schüler das Bild von dem Charakter des Mephistopheles fort und durch dessen negative Kritik des Zustands der Wissenschaften mittelbar das Bild von Fausts revolutionärem Geist in diesem Gebiete; so erscheint die Scene in Auerbachs Keller als erste Einführung des Faust in die Welt, damit er sehe, „wie leicht sichs leben läßt," aber beides geschieht in demselben Drama auch auf andere Weise und in andern Formen, die Scenen wären entbehrlich und sind jedenfalls weiter ausgesponnen, als jene Zwecke erfordern; so zeigt der Krieg gegen die Sachsen im Nibelungenlied Sigfrid in seiner Größe und Unentbehrlichkeit, wird ein Motiv zu der schönen Scene zwischen Chriemhilde und dem Boten, auch wird das Verhältniß zu den Sachsen weiterhin als Vorwand bei der Einleitung von Sigfrids Ermordung benützt, aber jener Krieg ist im Verhältniß zu diesen Zwecken jedenfalls zu breit ausgeführt. Es ist also allerdings ein Ueberfluß vorhanden, und für diesen nimmt nun der §. zwei Rechtfertigungs-Gründe in Anspruch: zuerst den negativen eines Ruhepuncts, der die zwei Momente einer Erholung von vorangegangener Erschütterung und einer Stärkung für neue in sich schließt. Jene zwei Auftritte in Göthes Faust sind solche Ruhepuncte, ein besonders klares Beispiel aber ist die wiederholte ausführliche Erzählung von den Garten-Anlagen im Wilhelm Meister; das Komische in Shakespeares strengen Tragödien (wie der Pförtner im Macbeth) ließe sich ebenfalls anführen, hängt aber mit Anderem zusammen, was nicht hieher gehört. Der positive Rechtfertigungsgrund aber ist die Erweiterung des Lebensbildes: so erweitern jene zwei Scenen in Göthes Faust das Bild des akademischen Elements, welchem Faust angehört, so können in einem historischen Gemälde genreartige Nebengruppen die allgemeine Lebensluft der Sitte und Zustände weiter entwickeln, auf deren Grundlagen die höhere Handlung sich bewegt. Dieß gilt nun im weitesten Sinne vom Epos, das die Welt und das Menschenleben in ihrer Breite mit ruhiger, Alles gleich warm beleuchtender Sonne bescheint; da diese Eigenschaft bei der Lehre von dieser Kunstform zu begründen und zu entwickeln ist, so laßen wir uns hier nicht weiter ein und beschäftigen uns auch mit den vielbesprochenen homerischen Episoden nicht. Natürlich fällt nun aber die ganze Berechtigung

Digitized by Google

weg und tritt einfach das Verbot des Zuviel ein, wenn eine ſolche halb ſelbſtändige Einheit in der Einheit eines Kunſtwerks zu dieſem überhaupt nicht ſtimmt: ſo, wenn bei einem Taufacte von Maſaccio ein von Froſt zitternder Nackter eingeführt iſt, auf deſſen naturwahre Behandlung nun ein, der Aufgabe des Ganzen fremdes, Intreſſe fällt; Aehnliches iſt ſchon zum vorh. §. angeführt. Von den Liebes-Verhältnißen in Schillers Wallenſtein und Tell läßt ſich zweifeln, ob ſie nicht ebenfalls Epiſoden ſind, die zum Ganzen nicht ſtimmen. Eine Reihe von faſt lauter willkührlichen Epiſoden iſt das romantiſche Epos.

Natürlich hat nun auch der Umfang der berechtigten Epiſode ſeine Grenze und dieß führt zu dem Geſetze des Werthverhältnißes der Theile, wovon der folgende §. handelt.

§. 497.

Ein zweiter Mangel des innern Bildes, welchen jene Prüfung dem Künſtler enthüllen wird, iſt unvollkommene Beſtimmung des Werthverhältniſſes der im Ganzen enthaltenen Einzelbilder als eines Verhältniſſes der Uebero rdnung, Nebenordnung, Unterordnung. Dieß Verhältniß wiederholt ſich aber auf zwei Seiten, in welche jedes künſtleriſche Ganze ſich theilt. Die eine dieſer Seiten enthält das Subject des Ganzen, die andere entweder das Element, worin s es lebt und wirkt, oder das Beigeſellte, das von ihm als ſeinem Elemente abhängt. Dieſe zweite, blos accidentielle Seite umfaßt das ſogenannte Beiwerk. Ein weiteres, aus dem erſten folgendes Compoſitionsgeſetz hat nun das Maaß der Betonung und Entfaltung gemäß der innern Rangſtufe ſowohl zwiſchen dieſen beiden Seiten, als auch innerhalb einer jeden derſelben abzuwägen.

1. Das Werthverhältniß der Einzelbilder innerhalb der Seite des Kunſtwerks, die das Subject des vorliegenden Ganzen enthält, iſt nicht zu verwechſeln mit dem Verhältniß dieſer ganzen Seite zu der zweiten, welche das Accidentielle, das ſogenannte Beiwerk, enthält; hier iſt zuerſt nur von jenem erſteren Verhältniß die Rede. Subject des Ganzen iſt das, was je im vorliegenden Kunſtwerke die weſentliche äſthetiſche Wirkung beſtimmen ſoll, alſo z. B. im Landſchaftgemälde das Naturleben, im Thierſtücke das thieriſche, im Genre- (Sitten-) Bilde und im hiſtoriſchen Gemälde das menſchliche Leben. Die in dem letzteren der Haupthandlung untergeordnete Nebenhandlung, oder z. B. im Drama die Nebenfigur, ja die ganz untergeordnete Figur, wie ein Bote, Diener iſt nicht Beiwerk, ſondern ein Glied der ſubſtantiellen, das Weſen des Ganzen beſtimmenden Seite, aber innerhalb dieſer ein minder bedeutendes. Dieſer Unterſchied

Digitized by Google

läßt ſich ſehr leicht auch auf Kunſtwerke übertragen, die nur Eine Geſtalt darſtellen. Die einzelnen Glieder einer Figur ſind in ihrer Stärke, in dem Grad ihrer ſich vordrängenden oder zurücktretenden Thätigkeit dem Charakter des Ganzen untergeordnet; dazu gehört auch die Gewandung, ſie iſt minder weſentlich, aber weit mehr, als bloßes ſogenanntes Beiwerk. In der Architectur ſind Seitenflügel, Oeffnungen, Glieder des Gebäudes ſolche untergeordnete Momente des Ganzen; was hier die Stelle des Beiwerks vertrete, davon unter 2. In der Muſik kann kein Zweifel über den Sinn des Unterſchieds zwiſchen Herrſchendem, Untergeordnetem u. ſ. w. entſtehen, ebenſowenig in irgend einer Gattung der Poeſie. In der Ausführung der Skizze wird nun der Künſtler immer finden, daß im innern Bilde das rechte Werthverhältniß zwiſchen den Theilen, richtiger Gliedern des Ganzen noch nicht beſteht. Der §. unterſcheidet Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Hier kann nur darüber ein Zweifel entſtehen, was unter Nebenordnung verſtanden ſey. Der abſolute Mittelpunct des Ganzen duldet natürlich nichts Nebengeordnetes, ſondern nur Untergeordnetes, er ſoll herrſchen. Wenn auch zwei Helden kämpfend ſich gegenüberſtehen, oder neben einer Haupthandlung eine zweite verwandte hinläuft, ſo darf dort der zweite Held, hier die zweite Handlung doch nur der Exponent für die Größe des Haupthelden, der Haupthandlung ſein. So in Shakespeares Macbeth iſt dieſer nicht, ſeine Gemahlinn, die Hauptfigur, im Antonius dieſer, nicht Octavian, im König Lear wiederholt ſich die tragiſche Störung der Familie Lears im Hauſe Gloſters, aber dieſe verſtärkt nur jene, verdrängt ſie nicht aus dem Vordergrund. Allein innerhalb des Untergeordneten ſteht Einiges auf gleicher Höhe, gleicher äſthetiſcher Rangſtufe, iſt ſich alſo nebengeordnet. So ſtehen ſich in der Gruppe des Laokoon die beiden Knaben, dem Vater untergeordnet, ungefähr in gleichem Gewichte der Bedeutung, wiewohl unter ſich wieder verſchieden, gegenüber. So treten im König Lear Edgar und Cordelie einander gegenüber als verwandte Lichtpuncte in einer verdorbenen Welt. Es können auch Gegenſätze ſein: ſo erſcheinen Kent und Oswald, der treue und der ſchurkiſche Diener, einander gegenüber geſtellt, ihr Gegenſatz gibt ihnen dieſelbe Richthöhe, die ſich in einem Gemälde, einem plaſtiſchen Werk auch räumlich ausdrücken würde. In der Baukunſt ſind dieſe Verhältniße am klarſten und treten unmittelbar ins Auge, wenn Theile, die zu zweien oder mehreren ſymmetriſch ſich gegenüberſtehen ſollen, wie Flügel, Fenſter, Portale u. ſ. w. verkehrter Weiſe nicht in dieſer Ordnung geſtellt ſind. In der einzelnen menſchlichen Figur iſt dieß Gegenüber durch den Bau des Körpers gegeben: das Haupt emporragend, tiefer auf gleicher Höhe Schultern, Arme u. ſ. f. Wir reden übrigens noch nicht ſpeziell vom räumlichen Compoſitionsgeſetz, darum wäre eine

Digitized by Google

Warnung vor einer ängſtlichen Auffaßung dieſer Nebenordnung unzeitig. Was Unterordnung ſei, iſt klar; darüber belehrt z. B. jeder Schauſpieler, der in einer unbedeutenden Rolle die Bedeutung des erſten Helden affectirt und durch ſein Vordringen das Ensemble ſtört. In der Gruppe des Laokoon iſt der ältere, noch unverwundete Knabe bedeutender, als der jüngere, der vom Biſſe eben getödtet zurückſinkt, u. ſ. w. Dem Untergeordneten iſt Weiteres untergeordnet und das Verhältniß wiederholt ſich bis in die äußerſten Spitzen des Kunſtwerks.

2. Die zweite Seite iſt zunächſt das umgebende Element, Boden, Wohnſitz, die allgemeinen Bedingungen und Mittel des Daſeins für das Subject der Darſtellung enthaltend; alſo wo das thieriſche Leben Subject der Darſtellung iſt, da wirkt die Natur als das tragende, ernährende, dem Spiel und Genuß dienende Element mit; wo das menſchliche Leben die Darſtellung beſtimmt, da bewegt ſie ſich nicht blos in der Natur, ſondern auch in der künſtlichen Wohnung, in der Umgebung von Geräthen, Schmuck, Werkzeugen, Thieren zu Dienſt und Spiel. Es war aber noch eine andere Bedeutung dieſer zweiten Seite hervorzuheben, die Umkehrung des Verhältnißes nämlich, ſo daß die Rolle des äſthetiſch nur Mitwirkenden dem Theile zufällt, der eben von jenen Lebensbedingungen abhängig iſt. So iſt im Landſchaftsgemälde das allgemeine Naturleben Subject der Schönheit; Bauwerke, Thiere, Menſchen, die da auftreten und denen jenes als Boden, Nahrungsquelle, Stoff der Thätigkeit dient, ſind nur anhängende, mitwirkende Theile des Ganzen. Dieſe zwei Verhältniße ſind an ſich ſehr verſchieden, im vorliegenden Zuſammenhang aber fallen ſie beide unter Einen und denſelben Begriff: den des Beiwerks. Der §. erläutert dieſen Ausdruck durch: accidentiell (dem entſprechend hier das Subject des äſthetiſchen Ganzen Subſtanz zu nennen wäre): eine Bezeichnung, durch welche der veraltete Standpunct, der in dem Begriff des Beiwerks liegt, wohl am zweckmäßigſten vermieden wird. Dieſes Accidentielle kann ſich allerdings nicht in allen Künſten gleichmäßig ausbilden; nur in der Malerei, der epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt tritt es in ſeiner Bedeutung klar hervor, in andern Künſten und Kunſtformen findet ſich nur annähernd Entſprechendes: ſo iſt z. B. in der Plaſtik des Attribut eigentlich mehr, als Beiwerk, und nur die Baſis, die Andeutung des Locals durch einen Baumzweig, Fels und dergl. entſpricht dieſem Begriffe. Wenn wir den Begriff des Beiwerks einen veralteten nennen, ſo haben wir im Auge, wie man darunter eine Zugabe zu dem Subjecte des äſthetiſchen Ganzen, die ſo oder anders ſein oder auch ganz fehlen könnte unbeſchadet des Weſens dieſes Ganzen, zu verſtehen pflegt. Es ſtammt dieſer atomiſtiſche Begriff aus den Zeiten her, wo man die Bedeutung dieſer zweiten Seite des Kunſtwerks völlig

Digitized by Google

verkannte. Im ächten Kunſtwerk iſt all dieß Umgebende, Mitwirkende als ein die Stimmung und Situation des Ganzen weſentlich Mitbedingendes und Vollendendes durch einen und denſelben Act mit dem Subjecte des Ganzen empfangen und entworfen; die Skizze und Ausführung ändert daran, aber ebenſogut auch an jenem Subjecte. Menſchliche Figuren und ihre Umgebung von Landſchaft, Gebäuden, Geräthen, Thieren, Landſchaft und ihre thieriſche oder menſchliche Staffage, Thierſtück und die umgebende Landſchaft müßen zuſammencomponirt ſeyn, ſo daß man ſich das Einzelne nicht anders oder wegdenken kann, ohne ſich das Ganze anders zu denken. Ein anderer Künſtler hätte vielleicht dieß Mitwirkende anders gemacht, aber dann auch die Hauptfiguren: in dieſer Conception gehört es ſo zuſammen. Der fehlerhafte Begriff war aber nur der Ausdruck einer fehlerhaften Praxis und dieſe war ein Ausfluß davon, daß ſich die Kunſtzweige noch nicht klar geſchieden hatten: der Begriff des Beiwerks ſtammt aus der Zeit, wo man in religiöſen oder überhaupt ernſten Gemälden ſpielende Hunde (man denke u. A. an die obligaten Katzen und Möpſe des einſt berühmten Kupferſtechers Ramberg), in Landſchaften hiſtoriſche oder mythiſche Scenen anbrachte und wo häufig der Landſchaftsmaler ſich die thieriſche oder menſchliche Staffage, oder der Thiermaler die Landſchaft von einem andern in ſein Werk hineinmalen ließ. Bei einer ſolchen Praxis konnte weder in die Bedeutung dieſer mitwirkenden Theile, noch in das Maaß derſelben, wie es ſich in verſchiedenen Kunſt-Zweigen durch die Natur der Sache beſtimmt, eine Einſicht ſich ausbilden. Schon in dem Ausdruck Beiwerk liegt die Meinung ausgeſprochen, daß es ſich von einer Zugabe handle, die von außen nachträglich angeklebt werde. Das Aeußerliche, was auch wir durch unſere Bezeichnung: accidentiell ausdrücken, liegt aber nicht darin, daß der Künſtler hier willkührlich verfahren dürfte und nachträglich nach Laune aufſetzen, ſondern es liegt in der Bedeutung des blos Umhüllenden oder Anhängenden im Verhältniß zum Hauptſubjecte, was aber je in einem gegebenen Ganzen immer zu dieſem ſtimmen, mit ihm in Eins aufgehen ſoll. Es iſt nicht gleichgiltig, ob in dieſer Landſchaft nur ein einſamer Reiher oder Fuchs, in jener eine Gruppe wandernder, lagernder, badender Menſchen als Staffage auftritt, nicht gleichgiltig, ob dieſe leer von menſchlichen Wohnungen, jene mit wohnlicher oder verfallener Architectur ausgeſtattet iſt, ob in dieſem Genrebild vieles und gerade ſolches Geräth, Hausthier, in jenem hiſtoriſchen Bild nichts oder wenig der Art und eben nur ſolches mitwirkt. Kurz: das Maaß des ſog. Beiwerks beſtimmt ſich durch die Idee ſelbſt, welche dem Ganzen ſeine Einheit gibt, das hier aufgeführte Compoſitionsgeſetz iſt alſo nur ein Ausfluß des oberſten §. 495. Es ließe ſich von einer ſolchen Maaßbeſtimmung gar nicht reden, wenn dieſe Theile

Digitized by Google

eines Kunſtwerks indifferent wären; vielmehr es kann eine ſolche nur geben, weil die Einführung und Anordnung derſelben in Einem Zuge mit der Grund-Idee erfolgen ſoll. Fehlt dieſes innere Band, ſo wird des Umgebenden und Beigeſellten zu viel oder zu wenig, es wird zu dürftig entwickelt oder zu anſpruchsvoll ſeyn. Die Verkehrung des richtigen Verhältniſſes hat ihren Grund entweder darin, daß das Accidentielle durch einen nachträglichen Act reflectirender Abſichtlichkeit weiter ausgeſponnen wird, als ſich ziemt; dieſer Fehler iſt ein ächt moderner und insbeſondere der Landſchaftmalerei der Düſſeldorfiſchen Schule vorzuwerfen: ein Ausbüſteln, das immer noch mehr Gedanken in das Ganze hineintragen will und es dadurch zerreißt; oder in der oben erwähnten Naivetät einer Zeit, welche für die bereits erſtarkte Richtung auf Genre und Landſchaft noch kein eigenes Bett gefunden hat. Geht jedoch das Mißverhältniß ſo weit, daß geradezu das Höhere als Beiwerk zum Niedrigeren erſcheint, wie in den zu §. 493, 2. angeführten Beiſpielen von Baſſano und Anderm, ſo gehört dieß in jenen, nicht in den gegenwärtigen Zuſammenhang. Das richtige Verhältniß kann übrigens auch durch die Art der Ausführung verletzt ſein, nämlich durch die Wichtigkeit, welche die Behandlung einem Beiwerke gibt, z. B. wenn in einem hiſtoriſchen Gemälde die Reize einer doppelten Beleuchtung oder des Schimmers von Metall, Glas u. ſ. f. mit einer ſo ausdrücklichen Virtuoſität behandelt ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von den Hauptgeſtalten und der Handlung ablenken; dieß iſt ebenfalls insbeſondere ein moderner Fehler (z. B. die büßende Magdalena von Macs). — Zum Schluße ſagt der §., es ſei in der Compoſition nicht blos das Verhältniß zwiſchen dieſer accidentiellen und der ſubſtantiellen Seite abzuwägen, ſondern auch innerhalb jeder der beiden Seiten das rechte Maaß zwiſchen dem Herrſchenden und dem Untergeordneten zu beſtimmen. Was damit gemeint iſt, bedarf nur eines Beiſpiels zur Erläuterung. Es können in einem hiſtoriſchen Bild und in einem Genrebild Bauwerke, innere häusliche Räume, Geräthe, Thiere auftreten, in einer Landſchaft als Staffage ebenfalls Bauwerke, Menſchen, Thiere; da muß nun der Charakter des Ganzen beſtimmen, welche unter dieſen verſchiedenartigen mitwirkenden Erſcheinungen vorwiegt, wie es denn z. B. einleuchtet, daß nicht jede Landſchaft gleichmäßig ſtark hervorgehobene Architectur und menſchliche Staffage, daß nicht daſſelbe hiſtoriſche Bild, das einen gewiſſen Apparat an Baulichkeiten und Geräthen und die Zugabe eines Hausthiers paſſend erſcheinen läßt, darum das Vordringen des letzteren verträgt u. ſ. w. Alle dieſe Bemerkungen finden ihre weitern Belege in der Lehre von den einzelnen Künſten.

Digitized by Google

§. 498.

1 **Dieſe ordnende Thätigkeit deckt nothwendig zugleich den weitern Mangel auf, daß es dem Einzelnen des innerlich entworfenen Ganzen an der ſtrengen Sonderung fehlt, auf welcher die wahre Einheit ruht: ein unbeſtimmtes Ineinanderlaufen, worin theils das Einzelne überhaupt noch nicht ſeinen rechten Ort einnimmt, theils das richtig Aufgeſtellte nicht, wie es ſoll, voneinander abſticht. Hier tritt das Compoſitionsgeſetz der Scheidung ein, welchem ebenfalls durch einen Act des Meſſens genügt wird, der zugleich ein erweitertes Schaffen**
2 **iſt. Daſſelbe verlangt überhaupt ein klares Auseinanderrücken und Auseinanderhalten, beſtimmter die gegenſeitige Hebung der Einzelbilder durch den Contraſt ſowohl des Unterſchieds, als auch des Gegenſatzes.**

1. Die Beſtimmung des Werthverhältniſſes der Theile iſt natürlich nicht möglich, wenn dieſe nicht ſcharf und klar ſich voneinander abheben; alſo iſt in dem zuletzt aufgeführten Compoſitionsgeſetze das nun auftretende vorausgeſetzt. Solche Vorausſetzungen ſind aber unvermeidlich, und ſo hier: nur wenn die ſcheidende Thätigkeit an der gegenwärtigen Stelle eingeführt wird, iſt der organiſche Fortgang der Begriffe möglich, der uns von da weiter zu den letzten und höchſten Compoſitionsgeſetzen zu führen hat. — Indem nun die Compoſition zunächſt als ein Scheiden auftritt, wäre ſie auf dieſem Puncte eigentlich Diſpoſition zu nennen. Das innere Bild kann der nunmehr aufgeſtellten Forderung unmöglich genügen: denn verſetzt in den innern Bilderſaal des Geiſtes wird die Erſcheinung in jenen Wurf und Hauch der Allgemeinheit gezogen, den der Geiſt allen ſeinen blos innern Gebilden gibt: die Grenzen der Theile oder Glieder verſchwimmen. So können wir von einem Angeſicht eine den Grundcharakter deſſelben ganz beſtimmt feſthaltende innere Vorſtellung haben, ohne daß wir doch die Farbe des Auges, die Zeichnung der Naſe, Lippen anzugeben wüßten; die Wirkung, die dadurch entſteht, daß dieſe Theile durch dieſe Farbe, Geſtalt, Licht und Schatten ſich ſo und ſo voneinander abheben, iſt uns gegenwärtig, aber die Urſachen verſchweben ins Unbeſtimmte. Geht man mehr ins Große, ſo iſt der Mangel ein noch gröberer: das innere Bild einer Landſchaft, einer Scene, worin Menſchen handeln, einer Tonmaſſe, worin eine Empfindung ihre verſchiedenen Momente entfaltet, wird bei näherer Prüfung ſich nicht nur in dem Sinne als unverarbeitet zeigen, daß das Einzelne ineinander zerfließt, ſondern daß ganze Theile einen unpaſſenden Ort einnehmen; da muß jener Fels herüber zu dieſem Baum, mit dem er einen ſchönen Contraſt bildet, während er ſonſt nur ſtört, jene Figuren müßen

Digitized by Google

auseinandergerückt werden u. s. f. Die ganze Thätigkeit, welche diesen Mangel zu ergänzen hat, könnten wir mit einem aus der Malerei entlehnten Ausdruck eine Haltung gebende nennen. Unter Haltung versteht man, wenn in einem Gemälde sich Alles klar und schlagend voneinander abhebt, einander zurücktreibt, auseinander und hintereinander tritt. Diese Wirkung bringt der Maler allerdings hauptsächlich durch die speziellen Mittel der Ausführung, Licht und Schatten, Farbe, Linear- und Luftperspective hervor, allein schon in der Anlegung der Skizze, selbst sofern sie noch erst gezeichnet wird, muß sich ihm darstellen, daß die Bedingungen der Haltung tiefer, in der Composition selbst liegen. Es muß abgetheilt, es muß durchgeschnitten, es muß gestrichen, es muß aber auch hinzucomponirt werden. Auch dieser Act, sagt der §., ist nicht nur ein Messen, sondern auch ein erweitertes Schaffen; es können ganze Figuren, Gruppen u. s. w. hinzutreten müßen, um die nothwendige Klarheit der Theilung einzuführen; aber auch die Ausscheidung solcher, welche die Schärfe der Sonderung hindern, ist ein Schaffen. Nothwendig jedoch ist es nicht, daß ganze Theile des innern Entwurfs entfernt oder neue hinzugefügt werden; auch ohne solche bedeutendere Veränderungen ist das messende Theilen ein neues Schaffen. Man frage sich, ob in dem Bilde, das sich Leonardo da Vinci von seinem Abendmahl (auf das zu diesem Zwecke schon die Anm. zu §. 399 hingewiesen hat) innerlich entworfen hatte, jene organische Theilung der 12 Jünger in Gruppen von je drei Männern, die sich so klar voneinander abheben, so verschieden und doch so symmetrisch gestellt und alle von der Einheit des Eindrucks durchzuckt sind, welchen die Worte Christi hervorgerufen haben, mit der Bestimmtheit durchgeführt war, wie in seinem Gemälde? (vergl. Göthes Werke Band 39. Abendmahl von Leon. da Vinci.)

2. Der Begriff des Contrastes, zu dem sich die vorhergehende allgemeinere Forderung nun zusammenzieht, ist im ersten Theile des Systems aufgetreten in dem Abschnitte: das Schöne im Widerstreit seiner Momente. Er muß in der Kunstlehre wieder, und zwar in einem ganz neuen Sinne auftreten und darum wurde auch dort der Ausdruck Contrast wenig gebraucht. Contrast nämlich ist hergebrachtermaßen mehr ein Kunst-Ausdruck, als ein allgemein ästhetischer, d. h. als eine Benennung für jene innere Bewegung im Wesen des Schönen, wodurch seine zwei Momente sich voneinander abstoßend das Erhabene und Komische bilden. Nicht nur dieser innere Gegenstoß selbst wird in dem erst innerlich entworfenen Bilde, wenn es an die Ausführung geht, als noch nicht hinreichend sichtbar und scharf einer Aufhöhung durch derberen Strich und Farbe sich als bedürftig erweisen; der Contrast tritt als Kunstgesetz

auf auch abgesehen vom Erhabenen und Komischen. Es liegt demselben die einfache Wahrheit zu Grunde, daß das, was Jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht und was sein Gegentheil ist. Diese Wahrheit ist in dem erst inneren Bilde, wo Alles wie unter einem Flor ineinander verschwimmt, noch nicht in Kraft. Die allgemeine Accentverschärfung, die nun eintreten, dieser verstärkte Druck, der, auf die Einzelbilder geworfen, sie durch Gegenspannung herausheben soll, dieser Antagonismus, den wir Contrast nennen, hat nun selbst wieder verschiedene Stufen. Für die weniger starke Form des Contrastes wissen wir keine andere allgemeine Bezeichnung zu finden, als: Contrast des Unterschieds; nur einzelne bestimmte Gebiete bieten die erläuternde Terminologie. Wir nehmen hier als höchst belehrendes Beispiel das Farbengebiet. Contrast des Unterschieds bedeutet den Contrast der Töne Einer Farbe und der Schattirungen verwandter, d. h. im Farbenkreis sich nahe liegender Farben (wogegen Contrast des Gegensatzes die Gegenwirkung der Hauptfarben bedeutet); also z. B. die gegenseitige Hebung, die dadurch eintritt, daß Hell- und Dunkelgrün oder Gelbgrün und Blaugrün zusammengestellt wird. Die Farbe ist ein abstractes Moment im Schönen; in allem concret Schönen wird der Unterschied des Grades zugleich ein qualitativer, also Tonverschiedenheit zugleich Schattirungs-Verschiedenheit seyn. Wir könnten nun die ganze Reihe der Künste durchwandeln und an Beispielen die Bedeutung dieser ersten Stufe des Contrastgesetzes nachweisen; wir deuten aber nur mit einem Worte auf die belebenden Contraste innerhalb derselben Hauptlinie in der Baukunst (z. B. die Theile des dorischen Gebälks), auf die contrastirenden Lagen der Glieder in der Einzelstatue der Plastik hin: z. B. daß der eine Arm gehoben, der andere gesenkt ist, daß keine Statue auf beiden Füßen mit gleichem Gewichte steht u. s. w. In der Gruppe wird die Sache klarer; man denke z. B. an die beiden Söhne Laokoons und ihren milden Contrast, indem der eine schon verloren, der andere noch nicht verwundet ist, mit der freien Hand die Schlange abzustreifen sucht und die Seele noch frei hat, um voll Mitleid und Schrecken zum Vater aufzusehen; der Contrast beider Söhne gegen den Vater ist stärker, läßt sich aber doch auch noch unter der milderen Form befassen. In der Malerei stelle man sich z. B. den verschiedenen Ausdruck desselben Affects in einer Darstellung des bethlehemitischen Kindermords, zusammenwirkend mit dem Farben-Unterschied, vor; daß die Musik die reichsten Belege liefert, leuchtet ein, wir machen aber nur auf den gleichzeitigen Vortrag einer Melodie durch verwandte Instrumente und Stimmen, namentlich auf das Verhältniß zwischen Baß und Tenor, Alt und Discant hin und verweilen etwas mehr bei der Poesie, und zwar der dramatischen, wo Shakespeare, dieser noch

Digitized by Google

unerklärte Compositionskünstler, so viel Stoff bietet. Er vorzüglich liebt es, jeden wesentlichen Ton des Ganzen durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verschiedenen verwandten Tönen zu heben. In Romeo und Julie ist Romeo durch den verschiedenen Charakter seiner Freunde Benvolio und Mercutio in höheres Licht gestellt, zu Mercutio steht er allerdings in dem schärferen Contraste des Gegensatzes, mit ihm zusammengefaßt aber tritt er vielmehr gegen Tybalt in dieses Verhältniß, mit Mercutio in das des milden Contrastes. Auf der andern Seite stehen Capulet und seine Frau, Capulet und Tybalt im Contraste der Schattirung und des Tons. Auf beiden Seiten treten sich die Amme und Lorenzo so gegenüber, daß sie den vollen Contrast des Gegensatzes bilden würden, wenn sie nicht durch die Rolle von Zwischenträgern und Vermittlern wieder verwandt wären. In Richard III. ist dieser vollendete Bösewicht durch die, selbst wieder in den verschiedensten Tönen sich unterscheidende, Unreinheit und nur inconsequentere Bosheit der ganzen umgebenden Welt in sein volles Licht gesetzt, in der Gleichheit verschieden ertönt Schmerz und Fluch der klagenden Frauen u. s. w. Macbeth und Lady Macbeth sind zwei mit der größten Tiefe auf gegenseitige Farbensteigerung innerhalb desselben Charakters: phantasievoller Ehrgeiz, angelegte Naturen. Am belehrendsten tritt dasselbe Kunstmittel hervor, wo Shakespeare zwei verschiedene Fabeln verbindet, ohne daß dieß für die Darstellung der Grundidee der Handlung absolut nothwendig gewesen wäre, eben um jenem Gesetze zu genügen. So besonders im König Lear: der ähnliche Fall begiebt sich hier, damit wir recht erkennen sollen, was das Wesen und die Folgen verkehrter Vaterliebe und zerstörter Pietät seien, im Hause des Herzogs Gloster, wie in dem Hause Lears. Weiter heben sich gegenseitig der wirkliche Wahnsinn Lears, der verstellte Edgars und das absichtliche Faseln des Narren. Auf der Seite des Hauses Lear ist der Kindes-Undank in doppelter, absichtlich nur ganz wenig unterschiedener Form und ebenso in zwei ganz symmetrisch angelegten Scenen entwickelt. Wie die Bösen (Lears Töchter, ihre Gatten, der Haushofmeister, Edmund) Variationen des Einen Thema sind, so die Guten: Edgar, Cordelia, Kent und der Narr. In so reicher Theilung der Stimmen breitet sich bei diesem Dichter die Melodie aus. Trotz der Relativität, welche diese Beziehungen so beherrscht, daß dasselbe Verhältniß, das, nach der einen Seite betrachtet, voller Contrast ist, nach der andern als milder erscheint und umgekehrt, ist nun von der bisher beleuchteten Form der scharfe Contrast des Gegensatzes wohl zu unterscheiden. Licht und Dunkel, lichtvolle und lichtarme Farbe geben das nächste Beispiel. Man darf auch die Farben-Dissonanzen (§. 251) hieher ziehen, denn wenn in dieser die eine Farbe auch die andre in sich enthält (wie in der Zusammenstellung von Rothblau und Roth u. s. w), so ist dieß in der

Digitized by Google

moralischen Welt, wenn Bös und Gut unmittelbar aneinandergerückt wird, ebenso, denn das Böse enthält die guten Kräfte gegen ihre Bestimmung gedreht in sich. Wir verweilen auch hier nicht bei den einzelnen Künsten, nicht bei dem Gegensatze der Hauptlinien in der Baukunst: dem Antagonismus der Hauptformen und Bewegungen, des Festen und Weichen, der Wölbungen und Flächen, der scharfen Winkel und Bogenlinien (Feuerbach D. vatican. Apollo S. 59.) in der plastischen Darstellung des einzelnen Körpers, der Charaktere, Leidenschaften, Formen in der Gruppe, überspringen das für diesen Satz besonders fruchtbare Feld der Malerei, deuten in der Musik nur auf die vollen Dissonanzen der Tonleiter, das gleichzeitige Ertönen der entgegengesetzten Hauptstimmen und verschiedenen Melodien hin und faßen nur die größere poetische Composition wieder genauer ins Auge, und zwar an den schon gebrauchten Beispielen. Man sehe, wie in Romeo und Julie die Gegensätze der Liebe und des Haßes, der Freuden des Festes und der Schauder der Todtengruft zum vollen Gegenstoß wie das hellste Licht und das tiefste Schwarz aneinandergerückt sind, wie ferner die Personen einander in vielfachem vollem Contraste gegenüberstehen, sowohl von beiden Seiten, als innerhalb der einzelnen Seite, denn nicht nur die beiden Häuser, also insbesondere Romeo diesseits, Capulet und Tybalt jenseits, sondern auch die Charaktere in denselben stehen sich gegenüber: Julie ist durch die Amme, dann durch ihre Eltern, und zwar mehr durch die Mutter, als den Vater, endlich durch den wilden Tybalt wie ein Diamant durch dunkle Farbe gehoben, dann steht der ächten Liebe noch die Erwerbung des Mädchens vermittelst Elternzwangs durch Paris entgegen. In Richard III: dieser selbst und die unschuldigen Kinder Eduards, dann Richmond (voller, unmittelbar auch scenisch zusammengerückter Contrast vorzüglich in der Geisterscene.) In Macbeth: dieser mit seiner Gattinn und der gnadenreiche Duncan, der biedere Banquo, Schmaus und furchtbare Gespenster-Erscheinung. Im König Lear: Cordelia und ihre Schwestern, Edgar und Edmund, Kent und Oswald. Man denke ferner an Othello und Jago, Desdemona und Emilie, und sehe, wie hier nicht nur Ehrlichkeit, Offenheit einer großen Seele und Arglist, Adel der Liebe und Gemeinheit, sondern überhaupt der edeln, ächten Ehe die schmutzige, die jeden Flecken und Verdacht unversehrt erträgt, gegenüber geworfen ist; man denke an den unentschloßenen Hamlet und den entschloßenen Laertes. Aus der neuern Poesie wählen wir Göthes Faust, weil in diesem Werke gerade die fruchtbarsten Contraste nicht im Stoffe gegeben waren, sondern ganz dem Dichter gehören; so ist Wagner in der Sage durchaus nicht das, was er im Gedicht ist; die Folie, die durch vollen Gegensatz den Geist des Helden in doppelt helles Licht setzt; Marthe und mit ihr der Contrast gegen Gretchen ist in derselben gar

Digitized by Google

nicht vorhanden, ja sie enthält auch für die Figur Gretchens selbst nur einen schwachen Anknüpfungspunkt. Nun nehme man den Mephistopheles dazu und beobachte die Wirkungen des Contrastes nur z. B. in der Gartenscene, wo die Gespräche zwischen diesem und Marthen, Faust und Gretchen abwechseln.

§. 499.

Ebenso sehr tritt nun aber der **Mangel an Verbindung** zu Tage. 1
Das Compositionsgesetz, das an dieser Stelle auftritt, verlangt zuerst **Vorbereitung** der Contraste und überhaupt der entfalteten Wirkungen im Kunstwerke, es geht aber durch das Ganze desselben hindurch als die **Forderung**, daß alle Einzelbilder lebendig auseinander hervorwachsen, und bestimmt sich näher als Gesetz der **Motivirung**, d. h. der **Begründung** alles dessen, was 2
zur Darstellung kommt, in hinreichenden Bedingungen; worin sich übrigens die Kunst zur Motivirung im Naturschönen ebenso verhält, wie das Ideal überhaupt zu diesem. Das so vorbereitete und selbständig gewordene Einzelne soll 3
aber demselben Gesetze gemäß wieder lebendig ineinander übergehen, keine Fuge unausgefüllt bleiben, Glied mit Glied durch Gelenke verbunden sein und die Contraste sollen sich **auflösen**.

1. Mit der Wirkung des Contrasts kann ein greller Mißbrauch getrieben werden; eine überreife Kunst wird leicht in diesen Fehler verfallen. Niemand hat sich dieß mehr zu Schulden kommen lassen, als die Franzosen, deren pointirendem Geist überhaupt eine Unnatur auf diesem Puncte nahe liegt. Es geschah dieß vorzüglich in ihrer romantischen Poesie, das schlagendste Bild aber gibt ihre Schauspielkunst, die es liebt, vom Schrei der äußersten Leidenschaft ganz unvermittelt in den gleichgültigsten oder mattesten Redeton überzugehen. Diese Art des Ueberschlagens ist nun freilich ganz blasirt; in unschuldigerer Weise tritt Aehnliches ein bei unreifen Dichtern und Künstlern, es ist aber beidemal gegen „die Bescheidenheit der Natur." Diese Bemerkung führt uns aus der Lehre vom Contrast hinüber zu der Lehre von der **Verbindung** im Kunstwerk überhaupt. Wir wählen absichtlich diesen Ausdruck, der etwas mehr Aeußerliches zu bezeichnen scheint; die innere Einheit muß natürlich zu Grunde liegen, hier aber handelt es sich davon, daß auch ausdrücklich für ihr Hervortreten gesorgt sei, und dieß nennen wir mit einem anspruchlosen Namen das Compositionsgesetz der Verbindung. Von dem Standpuncte, den wir mit der Lehre des Contrastes eingenommen, stellt sich als erste der in diesem Gesetz enthaltenen Forderungen die der Vorbereitung hervor; denn mit dem Contraste stehen wir da, wo das Kunstwerk sich

Digitized by Google

bereits zur Fülle seiner Einzelbilder ausgebreitet hat, blicken rückwärts und verlangen, daß dieß ganze entfaltete Leben desselben überhaupt und zunächst auch abgesehen von den Contrasten ein wohl eingeleitetes und angelegtes sei. Die Saamenkörner sollen sichtbar sein, aus denen der Baum mit seinen Aesten aufsteigt, der Sturm soll seine Sturmvögel vorausschicken, das Einfache des Anfangs als fruchtbarer Keim erscheinen. Man vergegenwärtige sich, wie im Bauwerk die Basis, die Säulen, das erste Stockwerk auf die reiche Gliederung des Gebälks, den Schmuck des Giebelfelds, den Glanz des mittleren Stockwerks, wie die Propyläen auf den Parthenon, das gothische Portal auf die Herrlichkeit des Innern, die viereckige Anlage im Thurm auf den Fortschritt zum Achteck, dieses auf die zierliche Spitze, wie im Laokoon die beiden Söhne auf das Vollmaaß des Leidens im Vater den aufsteigenden Blick vorbereiten, wie in der Landschaft der Vordergrund dem Mittelgrund und dieser dem Hintergrunde denselben Dienst leistet, wie im historischen Gemälde die Situation einer Gestalt auf die einer andern, die ganze Situation auf die des Helden hinführt, wie im Musikwerke vordringende Tongrüppen wiederkehrend, wachsend die Entfaltung aller Gewalten vorankündigen; die bestimmteste Form jedoch wird dieß Compositionsgesetz in der Dichtkunst, namentlich im Drama annehmen. Und so sollen auch die Contraste nicht unvorbereitet sein, sondern organisch hervorwachsen. Der Moment des Gegenstoßes darf freilich nicht abgeschwächt werden, (ähnlich wie im Erhabenen und Komischen aus demselben Grunde Plötzlichkeit gefordert wurde §. 86. 173.) aber er darf auch nicht aus den Wolken fallen; die Erwartung schwächt ihn keineswegs ab, sie macht nur empfänglicher für die Ueberraschung, welche, wohlbegründet, ein großes Kunstmittel, unbegründet ein kindischer Effect ist. So treten in Romeo und Julie höchste Lust und Todesschauer in vollen Contrast, aber diese sind in jener und vor ihr längst in düsterer Ahnung vorbereitet; so klopft jedem Zuschauer das Herz vor dem nahen Pfeilschuße des Tell auf Geßler, ob wohl, ja gerade weil wir jenen lauernd im Hintergrunde wissen. — Alle diese Bemerkungen führen aber auf einen Begriff hin, in welchem sich das Gesetz der Vorbereitung näher bestimmt und welcher in der Kunst von durchgreifender Wichtigkeit ist: den Begriff der Motivirung.

2. Die Motivirung ist hinreichende Verbindung der Theile eines ästhetischen Ganzen unter dem Gesichtspunkte der Causalität. Das Gesetz der Motivirung ist die lex rationis sufficientis in der Kunst; diesen bestimmteren Sinn nimmt jetzt der Begriff der Motivirung an. Zuerst leuchtet nun der schon in §. 493, 1. (Anm.) berührte Unterschied des

Digitized by Google

Begriffs der Motivirung von dem Begriffe des Motivs noch bestimmter ein. Schon dort wurde gesagt, bei jenem blicke man rückwärts, bei diesem vorwärts. Ein gutes Motiv, ein unglückliches Motiv, ein unbenütztes Motiv ist grundverschieden von einem wohl, falsch, nicht motivirten Theil eines Kunstwerks: im ersteren Fall ist noch nichts da, als ein Ausgangspunkt, der sich reich oder dürftig entwickelt, der nicht fruchtbar, oder der fruchtbar ist, dem aber der Künstler seine Frucht nicht abgelockt hat; im zweiten ist immer etwas schon da und man sieht zurück und fragt, ob es Grund habe, ob es auf überzeugende Weise aus aufgezeigten Bedingungen hervorgehe. Ich höre oder lese z. B. von einem Verbrechen; ich erkenne an dem Stoffe, daß sich das innerste Wesen des Mords an ihm darstellen läßt, so wird er mir ein Motiv; daraus fließen wieder einzelne Schönheiten und ganz untergeordnete. Allein ich kann dennoch in der Ausführung versäumen, die Haupthandlung und einzelne in ihr begriffene Handlungen wahrscheinlich zu machen, aus evidenten Triebfedern zu erklären und ebenso die einzelnen Bewegungen; die Kämpfe des Innern, Schuldbewußtseyn, Reue stelle ich geistvoll dar, aber die Beweggründe sind nicht gehörig ins Licht gesetzt; ich habe also ein gutes Motiv benützt, aber ich habe nicht gut motivirt. — Es ist nun vor Allem der Umfang des Begriffs der Motivirung zu bestimmen. Er bezieht sich keineswegs blos auf menschliche Zustände, sondern auf das ganze Gebiet des Naturschönen, wie es nun als Kunstobject auftritt. In der Landschaft muß z. B. der allgemeine Luft-Ton, Färbung, Localton als begründet erscheinen in dem angenommenen oder dargestellten Stande des beleuchtenden Körpers; in der Bildung der Pflanze, des thierischen und menschlichen Organismus (noch abgesehen von seinem seelischen Ausdruck) ist der Uebergang von einer Hauptform zur andern durch Knoten, Gelenke, anwachsende, fallende Linien vermittelt, d. h. in der Künstlersprache motivirt. Der ganze organische Leib ist eine wechselseitige Motivirung, denn er ist ein Ganzes, worin Alles gegenseitig Ursache und Wirkung ist; der Künstler hat dieß Wechselverhältniß zu verstehen und in ein helleres Licht zu setzen. Ebenso die Bewegung und Lage des Körpers: Stehen, Sitzen, Liegen, Haltung der einzelnen Glieder, dann selbst die Falten und Faltengruppen der Kleidung sollen motivirt sein durch Ort, Bedürfniß, Gesetz der Schwere, Kraft oder Ermattung, Leidenschaft oder Ruhe, Schnitt und Naht u. s. f. Treten wir tiefer in die menschliche Welt ein, so scheidet sich von dem inneren Leben zunächst wieder ein mehr äußeres Gebiet ab: der Stand der Dinge nämlich, wie er thatsächlich als eine Summe äußerer Umstände gegeben ist und erst weiterhin der Mensch durch ihn auf eine gewisse Weise gestimmt und angeregt wird, soll sich selbst wieder aus Anderem und Früherem erklären. Hier fragt sich, da

Digitized by Google

kein abgeſchloſſener einzelner organiſcher Körper vorliegt, wie weit die Motivirung zurückgehen müſſe. Wir erinnern, um die Frage näher zu bezeichnen, an das zu §. 336, 2. angeführte Beiſpiel aus Wallenſteins Lager. Nicht unintereſſant in derſelben Richtung iſt ein ſpäteres Einſchiebſel in Göthes Fauſt: der Dichter hielt für nöthig, zu motiviren, warum Mephiſtopheles den Helden in die Hexenküche führt, und fügte zu dieſem Zweck die Worte: „warum denn juſt — nicht machen" (erſt in der zweiten Ausgabe) ein. Ein Genrebild verſetzt uns in eine arme Hütte: nun kann es im Intereſſe des Malers liegen, durch den Charakter der Figuren erſchließen zu laſſen, wie dieſe Armuth entſtanden ſei, in einem andern Fall aber auch nicht. Tiefer geht die ganze Frage, wenn von einer Sachlage die Rede iſt, die nicht blos eine Summe äußerer Umſtände, ſondern mit ſolchen vereinigt eine moraliſche Situation umfaßt: z. B. der Zuſtand einer Familie, eines Volks, mit welchem eine Erzählung, ein Drama beginnt. So die Familien Montague und Capulet in Romeo und Julie: Shakespeare hat ihren Haß als ein Vorausgeſetztes eingeführt, nicht motivirt. Warum nicht? Und warum iſt es ein andermal nothwendig? Man ſieht, daß hieher auch der Charakter noch gezogen werden kann, wie er, bereits reif und fertig, im Anfang eines Kunſtwerks auftritt, z. B. Capulet; und da fragt es ſich, wie weit das Werden eines ſolchen Charakters nachträglich ſich erklären müſſe. Auch die leibliche Erſcheinung einer Perſon gehört hieher; ihre Bildung ſoll als Ausdruck ihres Innern erſcheinen, aus dieſem phyſiognomiſch motivirt ſeyn und ſammt ihm als Frucht einer Lebensgeſchichte erkannt werden. Nun erſt führt uns unſer Begriff weiter zu den Gefühlszuſtänden, Leidenſchaften, Handlungen, weiteren Geſtaltungen eines gegebenen Charakters, die ein äſthetiſches Ganzes nicht als gegeben, ſondern als vor unſern Augen werdend uns vorführt. Hier erſt tritt der Begriff des Motivs in die Bedeutung ein, wie er in §. 336, 2. dort aber nur ſtoffartig und noch mit Abweiſung der Frage, wie weit die Kunſt in der Reihe der Motive zurückzugreifen habe, ſchon aufgeſtellt iſt. Unter Motiv verſteht man nun einen Umſtand, der auf das Gemüth wirkt und einen Trieb anregt: der Wille genehmigt dieſe Anregung blind, wenn er charakterlos, denkend, wenn er Charakter iſt, und erhebt ihn ſo zum Beſtimmungsgrunde des Handelns; die Triebfeder iſt daher die Einheit des äußern Anſtoßes, des aufgeregten Triebs und ſeiner Erhebung in den Willen. So iſt für Richard III. ſeine Häßlichkeit ein Umſtand, durch den er ſich gleichſam von der Gattung ausgeſtoßen fühlt, das zündet in ihm den Haß gegen die Gattung an und dieſen Haß erhebt er mit Bewußtſein zum Grunde ſeines Handelns: dieß heißt Motivirung. Unſer Geſetz verlangt dann, daß keine innere Bewegung, Stimmung, Leidenſchaft, That unmotivirt auftrete;

Digitized by Google

die Leidenschaften und Thaten Mehrerer bilden eine Handlung im collectiven Sinn, und da gilt das Gesetz ebenso. Eine That oder eine Reihe von Thaten geben einem, wie es schien, vorher schon reifen und fertigen Charakter eine neue Wendung (Wendepunct §. 337) und dafür verlangen wir natürlich ebenfalls hinreichende Motivirung. Hiemit ist nun erst das Gebiet, in welchem die Motivirung sich geltend zu machen hat, flüchtig umrissen und eingetheilt; die Frage ist aber, wie sich die Motivirung in der Kunst zur Motivirung in der Wirklichkeit zu verhalten habe. In der Wirklichkeit nun ist jede Erscheinung unendlich motivirt, d. h. sie steht in einem Causalnexus, der auf eine Reihe ohne Ende zurückführt. Dieß in der Längerichtung; sie ist es aber auch in der Richtung der Breite, denn das Eine, was die nächste Ursache eines Zustandes, die Triebfeder einer Handlung abgibt, hängt mit dem ganzen Dasein nach allen Seiten durch unzählige Fäden zusammen. Nun findet die unendliche Reihe und Vielheit zwar ihren Schlußpunct im Acte der Freiheit; also, wo es sich um Motivirung einer That, eines Charakterbilds handelt, wäre schon im Stoff ohne die Kunst das Netz der unendlichen Fäden in Einen Faden gesammelt. Allein dieß Sammeln des unbestimmt Vielen in Einen Brennpunkt weist ja eben auf alle die Fäden, die es sammelt, hinaus und kann daher so, wie es in der Wirklichkeit ist, in die Kunst nicht übergehen. Vielmehr muß auf diesem ganzen Gebiete sowohl der äußerlichen, als der innerlichen Motivirung noch klarer und bestimmter, als in dem erst innern Ideale, jene Zusammenziehung (§. 53) wirken; die Beziehung des Einen auf das Viele, die Bindung des Mannigfaltigen in der Idee muß eine kürzere, straffere sein, als in der unendlichen Breite des Wirklichen, die Zahl der unendlichen Fäden muß sich in wenige und diese rasch in Einen zusammenfaßen. Es ist nicht möglich, dieses Gesetz der Vereinfachung, der idealen Abbreviatur der Motivirung durch die Kunst, hier, in der Lehre vom allgemeinen Begriffe der Kunst, näher zu bestimmen, denn die geschichtlichen Formen der Phantasie und die verschiedenen Künste und Kunstzweige bedingen auch verschiedene Art und Breite der Motivirung: die symbolische, classische, romantische Phantasie motivirt anders, als die moderne, weil sie eine Summe von Motiven in einer Gottheit zusammenfaßt, durch deren Einwirkung die Vielheit der äußeren Anstöße auf ein ganz Einfaches, die inneren Triebe und der beschließende Wille auf eine von außen wirkende Person reduzirt erscheinen; die Aeußerlichkeit hebt sich aber hier eben in der Bedeutung des Gottes, eine innere Macht zugleich mit einer Naturmacht darzustellen, wieder auf und diese ganze Reduction ist nichts, als die ästhetische Abbreviatur der Motivirung in der Sprache einer besonderen Weltanschauung; der Deus ex machina ist da erlaubt, wo Götter geglaubte Wesen sind. Das classische Ideal erhebt sich allerdings eben-

Digitized by Google

ſoſehr über dieſe Sprache der im mythiſchen Sinne vereinfachten Motivirung, indem es neben ihr die eigentliche, natürlich menſchliche, vorzüglich im Drama entwickelt. Die Kunſtgattungen aber bringen neue Unterſchiede mit ſich: es iſt klar, daß die Motivirung eine unendlich andere in den ſtummen Künſten, als in den tönenden, und wieder eine andere in der Dichtkunſt, als in der Tonkunſt, ſein muß. In der Dichtkunſt iſt es der Unterſchied des Epiſchen und Dramatiſchen, der einen tief dringenden Unterſchied der Motivirung begründet; auf dieſen Unterſchied iſt hier noch nicht einzugehen, aber ſoviel folgt unmittelbar aus unſern Sätzen, daß auch die verzweigtere, breitere, dem Aeußern mehr Raum gönnende Motivirung des Epos doch die Handlungen ihrer Charaktere ſchließlich aus Einem Motiv, in dem ſich die vielen zuſammenfaſſen, ableiten muß. Als Beiſpiel einer überfruchteten Motivirung haben wir zu §. 495, 2. ſchon die dunkel vervielfachten Impulſe von Brunhildens Haß im Nibelungenliede angeführt, ebenſo die Triebfedern von Jago's Haß in Shakespeares Othello. Uebrigens wird natürlich auch das Drama, namentlich das hiſtoriſche, vom einfachen nächſten Motiv auf eine breitere Summe von Motiven hinausweiſen. So liegt hinter dem oben erwähnten nächſten Motiv Richards III. die Wildheit der allgemeinen Zuſtände, deren Product er iſt.

Bei dieſen Bemerkungen haben wir auf die Künſte, die nur im unbeſtimmteſten Sinn ein Vorbild in der Natur haben (Baukunſt und Muſik), keine Rückſicht genommen. Bei ihnen kann die Frage gar nicht entſtehen, wie ſich die künſtleriſche Motivirung zu der thatſächlichen Motivirung des Gegenſtands in der Wirklichkeit zu verhalten habe. Das Geſetz der Motivirung beſteht hier einfach für die künſtleriſchen Formen, die nun aber ebenſo begründet erſcheinen ſollen, wie wenn ſie Nachbildung menſchlicher Handlungen wären. Eine Laſt ohne Stütze, ein Glied, das nicht aus einem andern hervorgeht, eine lebhafte Tonmaſſe, die aus früheren Tongruppen nicht hervorwächst, iſt wie eine Handlung ohne Beweggrund.

3. Die ſo vorbereiteten und motivirten Theile des Ganzen dürfen ſich nicht zu ſpröder Selbſtändigkeit verdichten, nicht vereinzeln. Wie im Gemälde die Wirkung der vollen Farben durch Uebergangstöne und Helldunkel, alle Härten der einzelnen Körper durch den die Umriſſe mildernden Schleier der Luftperſpective zu vermitteln ſind, wie die Plaſtik die Härte des Knochens, Muskels, der Sehne durch lebendige Nachahmung des Weichen in der Fettbildung und Haut auflöſen und in Fluß bringen muß, ſo hat alle Kunſt dafür zu ſorgen, daß das Einzelne, wie es auseinander hervorgewachſen, ſo auch wieder ineinander hinüberwachſe. Bald wird dieſe Ausfüllung der Fugen mehr durch die Behand-

Digitized by Google

lung überhaupt, bald durch Einschiebung neuer Theile zu vollziehen sein. Ihre tiefste Bedeutung erhält sie bei den Contrasten, deren Zusammenstoß stark und hart sein darf, aber auch seine Auflösung finden muß. Die Auflösung der Contraste kann in verschiedenen Formen geschehen. Die erste, unbestimmteste ist die Wirkung allgemeiner Medien, wie solche so eben von der Malerei angegeben sind; klar ist dieß in der Musik, in der Poesie kann man an den allgemeinen Zustand der Gesellschaft und Sitte denken, der Freund und Feind unter Einen Beleuchtungston befaßt. Als bestimmtere Form tritt sodann die Milderung des gegensätzlich schroffen Contrasts durch den Contrast des bloßen Unterschieds auf: so wird der dämonisch steil aufgerichtete Richard III. mit der Menschheit, welcher er als directer Feind gegenübersteht, wieder vermittelt durch die weniger consequent bösen, daher vom Menschlichen und Guten weniger losgerissenen Charaktere, die ihn umgeben, so steht zwischen Mephistopheles und Margarete die verdorbene, aber nicht absolut böse Marthe, so erscheint Macbeth menschlicher neben Lady Macbeth und umgekehrt ist diese durch Gattenliebe an die Menschheit geknüpft. Der verwandte, aber schwächere und anders schattirte Farbenton führt die grelle Farbe zur Farben-Totalität hinüber. Eine weitere Form ist die Aufstellung eines Theils, einer Person, Scene, Tongruppe, welche die dissonirenden in sich zusammenfaßt, indem sie ausdrücklich an beiden Theil hat: so kämpft in Faust das Böse und Gute, er vermittelt den grellen Abstich von Schatten und Licht zwischen Mephistopheles und Margareten und der in ihr verhöhnten Menschheit; Banquo liegt zwar im Contraste mit Macbeth, hat aber den Reiz der Versuchung wohl kennen gelernt und steht so zwischen ihm und der mißhandelten Unschuld als eine helle, doch an seinem Schatten theilnehmende Farbe; die Scene zwischen Maria Stuart und Elisabeth in Schillers Tragödie denke man sich ohne die Gegenwart des alten Shrewsbury, der Elisabeths Rath und zugleich Mariens theilnehmender Freund ist: so wäre sie grell bis zum Unerträglichen. Die höchste Form der Auflösung ist nun aber natürlich die der Bewegung, der Handlung: die kämpfenden Gegner heben ihren Gegensatz auf, indem sie durcheinander leiden, am Bösewicht rächt sich die menschliche Natur, die beleidigte Gesellschaft, doch nicht, ohne daß die Guten für lange Willenlosigkeit büßen, und es gilt im weitesten Sinne der Satz: **duplex negatio affirmat.** Man denke aber dabei keineswegs blos an das Tragische und Dramatische, wir nehmen unsere Beispiele vorzüglich aus der höchsten Kunstform und können nicht jedesmal auf alle andern Kunstformen Rücksicht nehmen, ohne in allzuhäufige Vorgriffe zu gerathen; der folgende §. muß ohnedieß den Gegenstand sogleich wieder aufnehmen.

Digitized by Google

§. 500.

1 **Die ſo ſich herſtellende Einheit ſoll aber überhaupt eine lebendige ſein, d. h. ſie ſoll das ſtufenförmig Verſchiedene, das gegenſätzlich oder unterſchiedlich Contraſtirende in einem Fluße der Bewegung fortführen, worin die Glieder in freier Entwicklung ungleich fortrücken, in beſtimmten Ruhepuncten ſtille ſtehen, zuſammentreffen, dann, um neuen Reichthum zu entfalten, abermals auseinandergehen und endlich alle in Eine Wirkung befriedigt ſich ſammeln: ein Geſetz des Rhythmus, welches durch das Ganze gehend in den Theilen als unter-**
2 **geordneten Einheiten ſich wiederholen muß. In dem ſo belebten Ganzen wird ſich, je reicher das Kunſtwerk, deſto ſichtbarer der nach den bisher aufgeſtellten Compoſitionsgeſetzen gegliederte Inhalt durch drei Hauptabſätze bewegen, die unter ſich durch anſteigende und abſteigende Linien wieder vermittelt ſind: den Anfang, der die Entfaltungs-Keime aufzeigt, die Mitte, welche die Contraſte entfeſſelt, den Schluß, der die Verwicklung löst.**

1. Es darf hier aus der Lehre von den Künſten ſo viel vorausgeſetzt werden, um auszuſprechen, daß alle Künſte die Strahlen Einer Sonne ſind und daß ſie das, was in der Einheit der Kunſt an ſich begriffen iſt, in einer Theilung auseinanderlegen, worin jede das Ganze darſtellt, allerdings aber der einen Kunſtform mehr dieß, der andern mehr jenes der im Ganzen liegenden Momente zur Erſcheinung zu bringen obliegt: den bildenden Künſten die Geſtalt, der Muſik die Bewegung, der Dichtkunſt die Einheit der Bewegung und der (hier nur der innern Anſchauung vorgeführten) Geſtalt. Da nun das Compoſitionsgeſetz, in welchem ſich hier die bisher aufgeſtellten vereinigen und worin wir den Schluß der Anm. 2. zu dem vorherigen §. wieder aufnehmen, weſentlich ein Geſetz der Bewegung iſt, ſo erhellt, daß es allerdings namentlich die Muſik iſt, in welcher es ſeinen Ausdruck findet, aber eben in dem Sinne, daß das rhythmiſch Bewegte in allen Künſten ſich in der Muſik entbindet. Die Muſik ſtellt das verhüllte rhythmiſche Leben, das Bewegungsgeheimniß in allen übrigen Kunſtformen heraus, gibt ihm ausdrückliche Form, organiſirt es und leiht daher auch zur Bezeichnung aller in dieſen Punct einſchlagenden Eigenſchaften jeder Kunſt das Allgemeine ihrer Terminologie. Es iſt zunächſt der Takt, wodurch ſie die fortfließende Tonreihe in wiederkehrende Einſchnitte theilt und in deſſen accentuirtem, die Zeittheile durch die Gewichtverſtärkung des Einen Moments markirendem Maaße ſie zugleich verſchiedene gleichzeitig erſchallende Töne, Stimmen, Melodien, Kraftmaaße, Längen und Kürzen zuſammenfaßt; aber dieß iſt nur erſt die abſtracte Seite, der lebendige Rhythmus iſt der Strom des concreten muſikaliſchen Kunſtwerks, der einen Grundgedanken in reiche

Digitized by Google

Gegensätze, sich zu Accorden auflösende Dissonanzen entwickelt, an verschiedene Stimmen, Töne vertheilt, sie wechselnd und wieder sammelnd beschäftigt, so daß hier die Bewegung pausirt, zurückbleibt, während sie dort fortschreitet, dann das Zurückgebliebene nachrückt und mit dem Vorgeeilten sich in einen Knoten, wie in ein starkes, deutlich bindendes Gelenk zusammenfaßt, dann eine neue Theilung mit neuen Dissonanzen, Trennungen beginnt, um eine höhere, reichere Vereinigung vorzubereiten, und so fort, bis der Grundgedanke völlig erschöpft im Schluße alle Töne und Tonreihen in Eins versammelt. Nun stellen die bildenden Künste zwar ein ruhendes Bild vor das Auge, allein wie in der Natur selbst die Gestalt nicht von Ewigkeit da war, sondern sich werdend baut, wie der Künstler sein räumliches Werk aus dem Nichts erst heraufführt, so reißt der lebendig Schauende das fertige Werk gleichsam erst wieder ein, um es neu aufzubauen. Die Formen, Farben, Lichter kommen in Fluß, thauen auf, um noch einmal zu gerinnen, sie scheinen in dieser belebten Strömung zu klingen, kurz es ist Musik darin. Nur Ein Beispiel geben wir, um nicht zu viel vorzugreifen, aus diesem Gebiet, indem wir die schon mehrfach erwähnte Laokoongruppe noch einmal aufnehmen. Feuerbach (D. vatic. Apollo S. 63) sagt: „mit der Heftigkeit im Angesichte des Laokoon contrastirt der mildere Ausdruck seiner beiden Söhne. An ihnen bricht sich der Schrei des Entsetzens, und die Gruppe wird statt eines gellenden Unisono der harmonische Dreiklang der griechischen Plastik.“ Wir fügen zu diesen classischen Worten noch Folgendes (zum Theil nach Göthe „Ueber Laokoon“ W. B. 38): betrachtet man die Gruppe zuerst mit aufsteigendem Blick, so hat man in den beiden Söhnen zunächst den schon erwähnten milden Contrast: der jüngere, tödtlich gebissen, sinkt, den rechten Arm noch hilfeflehend erhoben, zusammen, der ältere rechts ist noch frei genug, um voll Schreck und Mitleid zum Vater aufzublicken: in diesem ist ein Ruhepunct gegeben, wir athmen einen Augenblick auf, es ist ein Zuschauer in der Gruppe selbst, eine freiere, befreiende Mitte. Zu dem Vater stehen beide in einem doppelten Verhältniß: in dem des Contrasts, wie ihn Feuerbach bezeichnet, zugleich aber in dem der Vorbereitung; in ihm ist nämlich vereinigt, was in ihnen getheilt ist: eigene äußerste Noth und Mitleiden, er wollte sich selbst und den Kindern helfen und erhält so eben den tödtlichen Biß in die Hüfte; zugleich Streben und Leiden, indem er mächtig arbeitend so eben erliegt. So ist in ihm Alles, was die Gruppe bewegt, zur höchsten Spitze zusammengefaßt, aber von diesem Aeußersten steigt Blick und Herz wieder abwärts zu den Söhnen, um in dem rührenden Anblick Milderung der Schrecken zu suchen. Dieser Rhythmus ist aber zugleich ein Rhythmus der Linien: der Vater erhebt den rechten Arm, wie der jüngere Sohn;

Digitized by Google

indem er die gebiſſene Hüfte krampfhaft einzieht, fährt er zugleich mit dem ganzen Leib auf deſſen Seite hinüber, ſo bildet ſich ein herrſchender Linienzug nach links (vom Zuſchauer), der ältere Sohn aber beugt ſich aufſchauend rechts herüber ab von den zwei andern und löst ſo dieſen Linienzug ergänzend auf. Wir überſpringen nun auch die Formen der Dichtkunſt außer der dramatiſchen und zeigen nur an einem Werke dieſer Gattung die ganze Bedeutung unſeres Geſetzes: an Shakespeares König Lear. Im erſten Acte treten bereits die beiden Gruppen auf, welche den Grundgedanken in verſchiedenen Farben, Tönen, Melodien ausſprechen. Er enthält fünf Scenen, von welchen vier der Familie Lears gewidmet ſind, eine der Familie Gloſters. Von den zwei erſten Scenen nämlich ſtellt die erſte das Thema auf, wie es ſich in der Familie Lears, die zweite, wie es ſich im Hauſe Gloſters darſtellt. Nun aber, da die Begebenheit im letzteren Hauſe nur die im Sinne des Ton-Contraſts verſtärkende, begleitende Stimme und Melodie darſtellt, ſchreitet das Schickſal Lears in den weiteren drei Scenen für ſich fort; das Schickſal Gloſters verſchwindet zunächſt und iſt überhaupt mit der Begebenheit im Hauſe Lears noch nicht verknüpft. Gloſters Thorheit iſt noch nicht vollendet, Lears Thorheit iſt es, und da der Undank der Kinder nur ganz die unmittelbare Kehrſeite ihrer Verwöhnung, der Leichtgläubigkeit gegen ihre Schmeichelei iſt, ſo tritt auch bereits das ausgeſäte Uebel ein: Lear wird von Goneril mißhandelt, das Ungewitter iſt ſchon ausgebrochen, die Lichtpuncte, die Töne des Troſtes ſcheinen und klingen zwiſchen das ausbrechende Chaos in der Treue Kents und des Narren, der Hoffnung auf Cordelia. Im zweiten Acte rückt nun aber zuerſt die zweite Gruppe, Stimme, Tonmaſſe, Melodie vor, der größere Theil der erſten Scene iſt ihr gewidmet: Gloſters Thorheit iſt reif, er verſtößt den guten Sohn, das Schickſal ſeines Hauſes rückt in gemeſſenen Schritten dem Schickſale des königlichen nach. Unter 4 Scenen iſt je eine jenem, eine dieſem gewidmet. In der zweiten Scene bereitet ſich die Mißhandlung Lears durch ſeine zweite Tochter vor, in der dritten ſehen wir Edgar irren und in Verzweiflung zur Maske eines Tollhausbettlers greifen, in der vierten folgt Lears ſchändliche Behandlung durch Cornwall und Regan, er ſtürzt in die Sturmnacht hinaus, zum Wahnſinn reif, ſein Schickſal iſt in raſcher Steigerung begriffen, die Töne des Schreckens brauſen ſchon in wilderem Ausbruch heran. Gloſter leidet noch nicht, aber in ſeinem verſtoßenen Sohn haben wir ſchon einen Genoſſen für Lear, der in der Wüſte irrt, wie er. Zugleich tritt nun aber eine äußere Verbindung beider verwandten Handlungen ein: Regan zieht Edmund an ihren Hof, das Böſe ſoll ſich dadurch verdreifachen. Die Scene der Mißhandlung Lears durch ſeine zweite Tochter geht in Gloſters Haus

Digitized by Google

vor sich. Im grollenden Sturme der allgemeinen Zerrüttung verstärken sich aber nun auch die Lichtpuncte, die besänftigenden Töne durch die bestimmtere Aussicht auf die Hilfe der Cordelia. Der dritte Act stellt die Mitte der rhythmischen Bewegung dar: er vereinigt alle Töne zur stärksten Wirkung. Man beobachte nun aber, wie in diesem Aufzug, ehe Lears Leiden seine Höhe ereilt und Glosters Leiden beginnt, ein beruhigender Accord vorangeht, der es der Brust möglich macht, den folgenden Sturm auszuhalten, nämlich eben die gewissere Aussicht auf Hilfe durch Cordelia. In der ersten Scene ertheilt Kent einem Ritter Aufträge nach Frankreich, das bereits ein Heer rüstet, in der zweiten sehen wir Lear mit dem Narren auf der Heide im Sturm, sein Geist beginnt bereits zu schwindeln, aber dieser Ton ist nur erst angeschlagen, denn in der dritten Scene soll erst das beruhigende Moment sich noch bestimmter gestalten: Gloster eröffnet seinem Sohn Edmund, daß bereits ein Theil des französischen Heeres gelandet ist. Daran knüpft sich freilich alsbald der Faden des Verderbens für ihn, denn Edmund beschließt, dieß dem Herzog Cornwall anzuzeigen, um durch seines Vaters Fall zu steigen. Jetzt erst folgt der entfesselte Sturm und Wirbelwind des Leidens. Lears Wahnsinn bricht aus bei dem Anblick Edgars, der sich in die Maske des Tollhausbettlers geworfen hat, in der vierten, Edmund verräth seinen Vater in der fünften, Lears wahrer, Edgars verstellter Wahnsinn fasset mit dem tollen Humor des Narren um die Wette in der sechsten, Glosters scheußliche Blendung im eigenen Schloße erfolgt in der siebenten Scene, wobei aber auch der Schlächter Cornwall von Dienershand tödtlich verwundet wird. Hier wechselt also Scene um Scene die Fortführung des Uebels im einen und andern der beiden Häuser; Lears Leiden wird zwar noch äußerlich, Glosters Leiden noch innerlich wachsen, aber doch ist der Gipfel des Leidens erstiegen, denn bei Lear ist das innere Leiden das fürchterlichere, bei Gloster das äußere. Wir haben einen furchtbaren Dreiklang, indem Lear und Edgar zusammengestellt werden und Glosters Blendung sich dazu häuft: bei Lear eine innere, bei Gloster eine äußere Blendung infolge der moralischen Blindheit, und dazu das schauderhafte Accompagnement von Edgars angenommener Maske der Auslöschung des Geisteslichts. Auf der thätigen Seite ist gleichzeitig das Böse noch gewachsen, aber auch die Aussicht auf Herstellung der sittlichen Ordnung stärker geworden. Im vierten Acte soll nun zwar das Böse noch stärker werden und ein Schauspiel schauderhafter Art ist diesem Aufzuge vorbehalten: die Zusammenstellung der zwei Leidenden, Lears und Glosters, der unmittelbare Zusammenklang dieser zwei schrecklichen Tonmassen; dennoch fühlt man, daß die Fläche sich bereits neigt, daß das Wirrsal sich zu lösen beginnt; die Brust athmet leichter, denn das weitere Uebel,

Digitized by Google

das man vorausſieht, iſt zugleich Selbſtzerſtörung des Böſen und Ende zwar des Leidenden, aber auch ſeines Leidens; zugleich aber wächst das Gute poſitiv, ein himmliſches Licht geht auf, ein wunderbarer Ton des Friedens erklingt: Cordelia tritt wieder auf den Schauplatz. Dieſer vierte Act hat ſieben Auftritte. Im erſten läßt ſich Gloſter von ſeinem verſtoßenen Sohne, den er nicht erkennt, an den Felſen führen, von dem er ſich ſtürzen will: ſein Leiden iſt zu einem innern geworden, aber die Heilung iſt nahe. Die zweite führt uns in Albaniens Schloß; wir ſehen durch die Eiferſucht Gonerils auf Regan um Edmund ein neues Verbrechen ſich vorbereiten, Edmund zum Heere ziehen, um gegen Lear und Cordelia zu fechten; wir ſehen aber auch den Herzog Albanien verändert, in ſich gegangen, überdrüßig des Böſen, wir hören, daß Cornwall an ſeiner Wunde geſtorben. Der dritte und vierte Auftritt iſt es nun, der den neuen Schrecken, die uns aufgeſpart ſind, jene verſtärkten Lichter der guten Macht, der Milde, der ewigen Schönheit ſtärkend voranſchickt: wir treten in das franzöſiſche Lager bei Dover, Kent iſt da, wir erfahren, daß Lear hieher gerettet iſt, die Schilderung von Cordeliens Schmerz iſt ein Gemälde wie aus Raphaels Pinſel, ſie tritt ſelbſt auf und befiehlt, den in der Nähe umherirrenden König aufzuſuchen. Nun ſind wir gefaßt auf neue Sturmwolken: wir treten mit dem fünften Auftritt in Regans Schloß; dieſe ſpricht ihre Eiferſucht auf Goneril aus, zugleich trägt ſie dem Haushofmeiſter auf, Gloſter zu tödten, denn: „wohin er kommt, bewegt er die Herzen wider uns.“ Der ſechste Auftritt umfaßt mit dem Entſetzlichen, das uns aufgeſpart iſt, ſo viel des Tröſtlichen, daß man deutlich fühlt, wie weit man ſchon von dem vollen Wirbel des Ungewitters entfernt iſt: Gloſter wird mit Lear nicht zuſammengeſtellt, ehe er durch die bekannte Täuſchung und Enttäuſchung von ſeinem Sohne Edgar, der ihm Böſes mit Gutem, nicht nur mit treuem Dienſte, ſondern mit Reichung ſittlicher Arznei vergilt, innerlich geheilt iſt; nun können wir es aushalten, wie der kindiſch geſchmückte Wahnſinnige dem Manne mit den leeren blutigen Augenhöhlen begegnet, wie da die zwei von Kindeshand geſchlagenen Väter beiſammenſtehen. In die ſcharf und weit aufgeriſſene Wunde fließt aber raſch das Oel der neuen That Edgars, welcher Oswald erſchlägt und ſo den Vater phyſiſch rettet, nachdem er ihn moraliſch gerettet hat. Edgar iſt nun auf gleiche Höhe mit Cordelien getreten, zwei Edelſteine gleicher Reinheit, verſchiedener Farbe leuchten aus dem Dunkel. Und nun, im ſiebenten Auftritt, wo der ſchlafende Lear in Tochter-Armen erwacht, werden jene Worte der Liebe gehaucht zwiſchen dem erquickten Lebensmüden und der unendlichen Kindesliebe, ertönen jene Molklänge, die den Schmerz ſchon in ſanfte Thränen löſen. Im fünften Acte folgt nun allerdings auf alles ſchon Erduldete noch ein

Digitized by Google

tragiſcher Untergang, aber jedes äußere Uebel führt ſeinen inneren Troſt mit ſich, das Böſe zerſtört ſich ſelbſt, das Gute ſiegt im ſcheinbaren Erliegen als innere und öffentliche Macht. Die erſte Scene kündigt durch die Rüſtungen zur Schlacht die Nähe der Entſcheidung an, aber wir erfahren auch, daß Albanien, ganz zum Guten gewendet, nur mitwirkt, weil es Frankreich iſt, das Britannien mit Krieg überzogen hat, und wir ahnen in Edgars verſchloſſenem Briefe die Vorbereitung einer That rächender Gerechtigkeit gegen Edmund, der allerdings ein neues Verbrechen gegen Lear und Cordelia ausbrütet. Der kurze zweite Auftritt zwiſchen Edgar und Gloſter dient zunächſt äußerlich dazu, daß wir das Ergebniß der Schlacht, die Niederlage der Franzoſen erfahren ſollen, zugleich aber erſcheint Edgar noch einmal als der Sprecher heilſamer Lehre für Gloſter, den wir nicht mehr ſehen ſollen. Der große dritte Auftritt zerfällt nun in folgende Gruppen: Lear und Cordelia, in's Gefängniß geführt, ſüße Worte der Liebe im Unglück wechſelnd, ein tief wehmüthig ſchönes Bild; ſodann Edmunds Zweikampf mit Edgar, ſein Erliegen, damit verwoben Regans Tod durch Gift ihrer Schweſter und Gonerils Selbſtmord; aber dem Untergang des Böſen folgt, zu ſpät bereut, die Vollſtreckung eines tückiſchen Anſchlags: Cordelia wird die Märtyrinn ihrer unendlichen Liebe, Lear liſcht aus und von Gloſter erfahren wir dasſelbe; beiden Greiſen iſt der Tod Wohlthat. Auf dieſe drei Sätze voll von furchtbaren, aber auch milden Klängen folgt der Schluß, der die Heilung der Leiden des Staats in ſichere Ausſicht ſtellt. Wir überlaſſen es dem Muſik-Kundigen, dieſen organiſchen Strom durch alle ſeine Momente beſtimmter mit dem Rhythmus eines großen Tonkunſtwerks zu vergleichen, und bemerken nur noch, daß die Forderung des §., wonach der Rhythmus, der durch das Ganze geht, auch in den Einzeltheilen herrſchen ſoll, nach dieſem Beiſpiel keiner weitern Erläuterung bedarf. Geiſtreiche Gedanken über den Rhythmus in der Compoſition gibt Lotze: Ueber Bedingungen der Kunſtſchönheit. 2. Durch dieſe rhythmiſche Bewegung des Kunſtwerks zieht ſich ein Zahlengeſetz, das natürlich nur da beſtimmter erkennbar wird, wo ſich jenes zu einem reich gegliederten Ganzen entwickelt. Es erſcheint im Großen als ein Fortſchritt von 1 zu 2, von 2 zu 3, von 3 zu 5. Thierſch (a. a. O. §. 31) hat das Verdienſt, dasſelbe angedeutet in der unorganiſchen Natur, beſtimmt ausgedrückt in der organiſchen und geiſtigen und ſo in der Kunſt zur Klarheit entwickelt aufgewieſen zu haben. Auf umgekehrtem Wege können wir von den höchſten Kunſtformen ausgehen und an das Wort des Ariſtoteles (Poetik §. 18, 1.) anknüpfen, daß die Tragödie in die zwei Theile: Schürzung und Löſung des Knotens zerfalle. Nachher (23, 1.) verlangt er vom Epos wie von der Tragödie, daß es eine vollendete Handlung darſtellen müße, welche Anfang, Mitte

Digitized by Google

und Ende habe, damit ſie wie Ein ganzes lebendiges Weſen das ihr eigenthümliche Vergnügen bewirke. Unter der Mitte, welche hier zwiſchen die in der erſten Stelle unterſchiedenen zwei Theile tritt, kann nichts Anderes verſtanden ſein, als der Gipfel der Schürzung auf dem Punkte, wo der Umſchwung eintritt, dem nun die Vorbereitung vorangeht und die Löſung nachfolgt. Allein dieſe Mitte iſt ſo reich, daß ſie ſich in mehrere Momente zerlegen muß: der Anfang iſt die gegebene Situation mit dem Keime der Colliſion, nun müßen ſich dieſe Keime entfalten, verwickeln, der Kampf muß ausbrechen, ſeine Höhe erreichen und dann erſt erfolgt der Umſchwung. Dieß iſt die anſteigende Linie, von welcher der §. ſpricht. Steigt dieſe Linie raſcher an, ſo kann es dagegen durch die Idee des Kunſtwerks gefordert ſein, daß die abſteigende Linie, welche von der Kataſtrophe zum Schluße führen muß, langſamer ſinke, der Zuſchauer bei der Löſung mehr verweile. In der Tragödie begründet dieſe an- und abſteigende Linie zwiſchen Anfang und Mitte und Mitte und Ende ſehr naturgemäß mit jenen 3 Hauptmomenten 5 Acte und die Kataſtrophe fällt entweder in den vierten oder fünften. Dieß iſt nun aber ein ganz natürliches organiſches Zahlenverhältniß, das ſich am menſchlichen Organismus in den 5 Fingern und Zehen ausſpricht, und ſo ſtellt dieſer überhaupt und ähnlich der thieriſche Leib den Fortſchritt von 2 zu 3 und zu 5 ganz einfach in ſeinen Grundverhältniſſen dar, wie Thierſch nachweist: die 2 in der ſymmetriſchen Theilung in 2 gleiche Seiten, in dem Gegenſatze von Leib und Haupt oder von Haupt mit Rumpf als dem Getragenen und den Füßen als Tragendem; die 3 in Haupt, Rumpf, Füßen, am Haupt für ſich in Kinn mit Mund, Naſe mit Backen, Augen mit Stirne, am Rumpf in Unterleib, Bruſt mit Schulter, Hals, in den drei Hebeln der Bewegungsorgane im Großen (Armen und Beinen) und wieder an der Hand in Knöchel, Handfläche, Fingern, am Fuße in Ferſe, Fläche, Zehe, endlich in den drei Gelenken der Finger und Zehen, an denen dann die genannte 5 eintritt: dieſe Theilung der Bewegungsorgane entſpricht dem dreifachen Zwecke des Bewegens, Biegens, Greifens (Feſthaltens, Abſchnellens). In jeder phyſiſchen Bewegung weist er drei Momente nach; im Organismus der Pflanze findet er die 2 in Wurzel mit Stamm und Krone, die 3, wenn Wurzel und Stamm unterſchieden werden, und ſelbſt im landſchaftlichen Leben überhaupt unterſcheidet er in Erde und Himmel die 2, in Fläche, Berg und Himmel die 3 u. ſ. w.; dieſelben Momente ſucht er im geiſtigen Prozeſſe nachzuweiſen, worauf wir nicht weiter eingehen, da wir die tiefere und beſtimmtere Entwicklung derſelben durch die neuere Philoſophie hier überhaupt als bekannt vorausſetzen. Wir ſind von der höchſten Kunſtform ausgegangen und haben uns von da zu Naturformen abgeſehen von

Digitized by Google

der Kunſt gewendet. Dieſe Naturformen treten aber nicht nur als Stoff gewiſſer Künſte auf und dieſe müſſen den Tact ihrer Gliederung noch beſtimmter ins Licht ſtellen, als er in der Natur hervortritt, ſondern auch abgeſehen von dieſer Nachahmung (man denke z. B. im Landſchaftbild an Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, welche nur in der künſtleriſchen Auffaſſung ſich ſo beſtimmt voneinander abheben) und gerade in den Künſten, die nur in ſehr entferntem Sinne nachahmende ſind (Baukunſt und Muſik), wird ſich ein Zwei- Drei- und Fünfſchlag unſchwer aufweiſen laſſen: in der Baukunſt als Tragendes, Getragenes, Abſchluß (im Giebel u. ſ. f.), im Muſikwerk als Eingang, Entfaltung, Löſung u. ſ. w.

§. 501.

Endlich wird im blos innern Bilde die äußere Begrenzung des ſo von innen heraus geordneten Kunſtwerks nicht ſcharf genug beſtimmt ſein. Das Geſetz der feſten Begrenzung hindert nun zwar nicht, daß eine Andeutung der in's Unendliche auslaufenden Vielheit der Erſcheinungen aus demſelben Gebiete, aus welchem das Kunſtwerk einen ſtreng geſchloſſenen Ausſchnitt gibt, an der Grenze hinſchwebe; aber durch dieſen Fernblick wird die Bedeutung des Ganzen als eines Mikrokosmus, der den unendlichen Fluß der Dinge durchſchneidend ein Einzelnes als reine Erſcheinung des Allgemeinen hinſtellt, nicht aufgehoben.

Der Inhalt dieſes Geſetzes iſt nicht zu verwechſeln mit dem, was in §. 495 aufgeſtellt iſt. Dort war die Rede von der innern Begrenzung und Genüge des Kunſtwerks, von der Idee, wie ſie ſowohl ein Zuwenig, als ein Zuviel der Einzelbilder im innern Entwurfe zu tilgen gebietet; jetzt nehmen wir an, daß alles Weſentliche geordnet und erfüllt ſei, ein Zug zu wenig oder zu viel in der Darſtellung der Grund-Idee geht uns hier nicht mehr an und das Capitelchen, das Leſſing zum Schluſſe von Werthers Leiden ſich noch ausbat, war, wenn es der Dichter wirklich ſchuldig geblieben, ein Verſtoß gegen jenes höhere, nicht gegen das jetzt vorliegende Geſetz. Die Sache iſt dieſe: das Kunſtwerk deutet (freilich nicht in jeder Kunſtform ſo ſichtbar, wie in der Malerei, Muſik, Poeſie) an, daß es aus der unendlichen Vielheit der Dinge ein Einzelnes, einen Moment gefeſſelt hat. Dieſer Ausſchnitt gilt jetzt für das Ganze; ſtreng genommen erkennt das Kunſtwerk nicht an, daß in dieſem Gebiete es außer dem dargeſtellten Individuum noch andere gibt, denn ſein Individuum iſt oder ſeine Individuen ſind abſolut, ſind Repräſentanten. Dennoch kann und will es nicht verbergen, daß ſein Individuum auf eine

Digitized by Google

unbestimmte Menge von Individuen derselben Art hinausweist. Im Reineke Voß gibt es eigentlich nur Einen Löwen, Hasen, Fuchs u. s. w. mit ihrer respectiven engeren Familie; dennoch treten auch die Vetter und Basen auf und es stört die Illusion nicht, daß neben dem Einen Exemplar sich auch die Menge zeigt, die es repräsentirt. So ist im Landschaftgemälde durch verschwindende Fernen, Berge, Ebenen, Baummassen angedeutet, daß der Ramen nicht wirklich die unendliche Welt einschließt, in der Musik ist jeder Ton Glied einer unendlichen Kette, die über das vorliegende Kunstwerk hinausliegt, und das Finale scheint oft zu zweifeln, wo in der angeschlagenen Tonfolge es Halt machen wolle, im Drama sind am Ende des Gewebes die Fäden sichtbar, die auf den in der Wirklichkeit fortlaufenden Fluß der Geschichte hinausweisen; die bekannte Frage über die Unbestimmtheit des Abschlusses im Epos wollen wir hier nicht beiziehen, weil sie in der That zu speziell ist. Dieser an den Grenzen des Gewebes sichtbare Zettel ist die an sich unschädliche Reminiscenz an die Wirklichkeit als einen unendlichen Fluß (§. 10 und 11). Unschädlich: denn daß in diesem endlosen Verlauf die Idee auseinandergezogen ist in jene Breite, wo das Schönste nicht wahrhaft schön, sondern mit dem störend Häßlichen vermischt, daß daher ein wirklich schöner Ausschnitt aus diesem äußerlich Unendlichen eine Täuschung ist, das vergißt der Zuschauer über der Macht der Behandlung, welche auch die äußersten, an der sinnlichen Grenze des Kunstwerks liegenden Theile zusammenfaßt in die Licht- Farben- Linien- Ton- Handlungs-Einheit des Ganzen. Ein gutes Porträt z. B. zeigt ein Individuum in seinem wahren Sein; doch fehlen die Einzelnheiten nicht, die uns gestehen, daß in der Wirklichkeit dieses Individuums ein solcher absoluter Moment, wo es ganz ist, was es ist, nicht gegeben ist, daß es hiezu jener Zusammenziehung (§. 53) bedurfte; zudem ist es ja unserem Bewußtsein ganz gegenwärtig, daß außer dem Bilde das wirkliche Individuum mitten in den unendlichen Abhängigkeiten der unerbittlichen Realität lebt oder lebte; allein der Genius seines Lebens, sein leuchtendes Urbild, vom Künstler geschaffen, steht zwischen uns und ihm und hält es gleichsam mit bergendem, rettendem Arm umfaßt, resorbirt gleichsam in jedem Momente das so eben auftauchende Bild seiner gemeinen Wirklichkeit. Daher tragen wir auch nach beendigter Anschauung des Kunstwerks seine erlösende Kraft hinein in das von ihm erfaßte Gebiet des Lebens, wenn wir, von jenem noch durchdrungen, es betreten: wir kennen seine Mängel, aber der verklärende geistige Schleier liegt noch frisch darüber. Im ersten Schritte zur Ausführung nun aber, in der Skizze, wird es sich finden, daß das innere Bild, obgleich einerseits noch zu dünn und idealistisch, andererseits an seinen Rändern hin zu viel Breite des Stoffes hat, um sie in die geistige Einheit so zu befassen, daß

Digitized by Google

der Zuschauer hinlänglich abgehalten ist, an die breite und unreine Selbständigkeit des Lebens neben dem Kunstwerk sich mit einer der Täuschung schädlichen Bestimmtheit zu erinnern. An dieser Landschaft eine Spanne Wald, Land, Wasser, in jenem Sittenbild oder geschichtlichen Bild ein paar Figuren oder eine angedeutete Masse Figuren, in diesem Musikwerk eine Tonreihe im Finale, in jenem Drama eine Scene muß weggeschnitten werden, denn der Künstler fühlt, daß dadurch eine Breite, eine Lagune entsteht, welche an die Stelle der idealen Perspective eine schwunglose, matte setzt. Hätte z. B. Shakespeare am Schlusse des Lear nicht blos angedeutet, daß die Uebel des brittischen Staats geheilt werden sollen, sondern noch eine oder ein paar Scenen eingeführt, worin Handlungen zu diesem Zweck dargestellt gewesen wären, so hätten wir uns zu bestimmt erinnert, daß dieser Staat ja in der Geschichte fortdauerte, daß auf diese Herstellung neue Störungen folgen mußten u. s. f.: wir hätten uns dann in der Geschichte mit all ihren Fragen befunden, statt in der Poesie. Der Ramen ist nicht zufällig, die äußere Grenze ist die sichtbare Beruhigung des Ganzen, das sich von seinem Kern bis zu dieser und keiner andern Grenze erweitern mußte. Es ist klar, wie dieses Gesetz von dem Ausscheiden alles Stoffartigen sich unterscheidet: wir nehmen hier an, daß die weiteren Stellen an der Grenze, welche sich als überflüßig erweisen, an sich ganz künstlerisch behandelt wären, daß sie aber trotz dieser Behandlung das Austönen des Ganzen über das Maaß verlängern.

2.

Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künstlers zum Zuschauer.

§. 502.

Von den drei in §. 492 zusammengestellten Anforderungen an den Künstler kommt die erste, die Rücksicht auf den Zuschauer, vorzüglich bei der Conception und Composition in Betracht. Sittlich betrachtet soll dieß Verhältniß die Reinheit bewahren, daß die allgemeine Verpflichtung des Künstlers (§. 487) nie zur unfreien Abhängigkeit vom Publikum wird, sondern in der Wechselwirkung zwischen beiden die Kunst ihre Selbständigkeit als bildende und leitende Macht behauptet; es handelt sich aber allgemein von den Bedingungen, unter welchen sich die künstlerische Thätigkeit frei bewegen kann.

1. Es sind die Anforderungen des Zuschauers, des auf's Neue hervortretenden Naturschönen und des Materials, zwischen die wir in §. 492

den Künſtler hineingeſtellt haben. Dieſe drei Gläubiger begleiten ihn auf dem ganzen Wege vom Entwurfe zur Ausführung, alſo auch bei der organiſirenden Thätigkeit, die wir ſo eben betrachtet haben. So kann, um die zweite Bedingung zu erwähnen, Vorrath oder Mangel an einer gewiſſen Gattung von Naturſchönheit (z. B. Modellen) auf die ganze Conception und Compoſition fördernd, hemmend, in ein anderes als das zuerſt beabſichtigte Bett leitend einwirken, ſo kann die Art eines gegebenen Materials ſchon im Anfange des Entwurfs die Richtung beſtimmen; klar aber iſt, daß, unbeſchadet des fortdauernd gleichzeitigen Einwirkens aller drei Bedingungen, doch die erſte, die Stellung zum Publikum, gerade bei dem geiſtigſten Theile der Arbeit, dem erſten Wurf und der Compoſition, ganz weſentlich bedingend im fördernden oder hemmenden Sinne ſich geltend macht, daß alſo hier der Ort iſt, wo dieſe Seite dargeſtellt werden muß. Die zwei andern Anforderungen erledigen ſich dagegen in beſondern Abſchnitten und begründen im Wege zur eigentlichen Ausführung beſtimmte, weitere Momente, wobei ſich jedoch allerdings zeigen muß, daß ſie auch auf die erſten, hier vorliegenden Schritte beſtimmend einwirken. Auch dieſes Gebiet iſt im Syſtem der Aeſthetik bis jetzt noch wenig beleuchtet; Hegel hat unter der Aufſchrift: „die Aeußerlichkeit des Ideals im Verhältniß zum Publikum" im 1. Theil ſ. Aeſth. die Frage über die ſog. hiſtoriſche Treue abgehandelt, die wir in §. 400 erörtert haben. Andeutungen über das, wovon im gegenwärtigen Zuſammenhang die Rede iſt, über die Beſtimmung der künſtleriſchen Thätigkeit durch einen äußern Willen u. ſ. w. giebt Schleiermacher a. a. O. S. 264 ff.

2. Die zwei Standpuncte, die der §. durch „ſittlich betrachtet" und „es handelt ſich aber allgemein" u. ſ. w. unterſcheidet, verhalten ſich ſo, daß unter jenem eine Pflicht ausgeſprochen wird, unter dieſem aber das Ganze der Verhältniſſe, in das die Kunſt hineingeſetzt iſt und das auf einem Geſchlinge von Bedingungen beruht, zu denen allerdings weſentlich auch der Zuſtand des ſittlichen Lebens gehört und mit dieſem alles Factiſche, was gegenüber jener Pflicht von der Kunſt, wie ſie der Einzelne antrifft, gethan oder unterlaſſen iſt: alſo das Ganze des geſchichtlichen Zuſtands, wie er dem Einzelnen die Erfüllung jener Pflicht, der Kunſt ihre Freiheit zu bewahren, erleichtert oder erſchwert. Wir geben jedoch weder unter jenem Standpunct eine Künſtlermoral, noch unter dieſem eine Geſchichte des Verhältniſſes der Kunſt zum Publikum. Die gründliche Erledigung jenes Standpunctes nämlich müßte Gegenſtand einer beſondern ethiſchen Abhandlung ſein, die freilich eine höchſt bedeutende Aufgabe und wünſchenswerthes Werk wäre; die Aeſthetik muß ſich darauf beſchränken, den leitenden Gedanken aufzuſtellen, und der §. ſpricht ihn einfach dahin aus, daß die Schuld der beſondern Phantaſie an die allgemeine nie zur

Digitized by Google

Knechtschaft werden darf. Diese Schuld ist ja in Wahrheit eine Verpflichtung, der Masse zu geben, was sie nicht hat: die ideale Gestalt, nicht von ihr zu entlehnen, was sie hat, um es ihr mit einiger Ausschmückung zurückzugeben, sei nun Eitelkeit oder gemeine Habsucht das Motiv. Die Kunst als ideale Thätigkeit gehört wesentlich zu den großen geistigen Sphären, welche nach der einen Seite zwar der edelste Auszug aus dem Vorhandenen, aber nach der andern Seite die großen Hebel sind, welche, indem sie den Kräften eines Volks und einer Zeit Ausdruck und Bewußtsein geben, wesentlich neue Bahnen eröffnen und die Menschheit mit gewaltiger Hand vorwärts führen. Besonders belehrend über diese doppelte Stellung der Kunst, das Publikum und seine Gunst zu bedürfen und doch über ihm stehen zu sollen, ist die Schauspielkunst und ihre Geschichte. — Die folgenden §§. entwickeln hauptsächlich den zweiten, allgemeineren Standpunct, in welchem jener ethische als eine einzelne Seite enthalten ist; sie geben eine kurze Uebersicht der allgemeinen Zustände, betrachtet unter der Frage, welches die Stellung des Künstlers zu denen, für die er arbeitet, sein muß, wenn diese Arbeit frei sein soll. Die Betrachtung ist keine eigentlich geschichtliche, entnimmt aber die verschiedenen Wendungen, die jene Stellung nehmen kann, natürlich der geschichtlichen Erfahrung.

§. 503.

In dem naturgemäßen Zustande, wo die Kunst eine nationale (§. 423) und öffentliche ist, wird die Freiheit jener Thätigkeiten weder durch die Herrschaft der mythischen und sagenhaften Stoffe (§. 417), noch durch die verbreitete Auffaßungsweise gehemmt; der Unterschied von Kennern und Nichtkennern besteht in gewissem Sinn, aber er begründet keine Kluft und die gleichzeitige Rücksicht auf beide, sowie der natürliche Wettstreit mit den Kunstgenoßen, fördert anregend und belebend den Künstler im innern Bau seines Werks.

[1] Im zweiten Theil §. 423 wurde das Verhältniß der Kunst zum Publikum in seiner organischen Gesundheit einfach hingestellt, die Kunst als die Frucht der Gesammtkräfte eines Volks und Zeitalters, als die geistige Zusammenfaßung des Lebens bezeichnet, die diesem sein eigenes unendlich erhöhtes Bild zurückgibt. So soll es sein, so war es in guter Zeit; jetzt aber gehen wir von da aus, um nachher auch unlebendigere, verwickeltere Zustände ins Auge zu faßen. Diese gute Zeit war das Alterthum und Mittelalter, die Zeit, wo die allgemeine Phantasie der besondern durch Aufbau jener zweiten Stoffwelt vorarbeitete, welche sich

zwischen diese und die ursprüngliche Stoffwelt legte (vergl. §. 416 ff.); das moderne Ideal, wo diese Zwischenwand wegfällt, ist noch im Werden begriffen und mehr das Schwierige, als der Vortheil dieses neuen Verhältnißes liegt bis jetzt zu Tage. Da entsteht nun im gegenwärtigen Zusammenhang die speziellere Frage, ob nicht jenes frühere naive Verhältniß näher betrachtet vielmehr eine Bindung sei, welche die freie Thätigkeit in Conception und Composition hemme? Immer dieselben Götter, Heroen, Heroensagen, immer Maria, Christus, sein Leben und Tod, immer dieselben Heiligen: ist bei solchem durchgängigen Gegebensein des Stoffes noch freie Composition möglich? So gewiß ist sie es, als die erste Erfindung, die Erzeugung des innern Ideals, wovon die Abtheilung A, d. im zweiten Abschnitte des zweiten Theils handelte, dabei völlig frei bleibt. Es hieß in §. 418, die zweite Stoffwelt sei zugleich Vorschub, Zuwachs und Verlust, Hinderniß. Das Letztere gilt aber mehr der Verengung des Horizonts, der quantitativen Verkürzung an Stoffen, die man erst fühlt, wenn die unendliche Welt ohne Mythus sich vor dem Auge aufschlägt, und auch dann führt der Verlust der alten Stoffwelt zuerst eine Erschütterung mit sich, die das Bewußtsein in ein irrendes Schwanken zwischen den unendlichen neuen Stoffen wirft, so daß es den Wald vor Bäumen nicht sieht (vergl. §. 469), und wie die Erfindung, so scheint auch die Composition gerade durch die neue Freiheit, die ohne Vermittler an den Roh-Stoff des Lebens gewiesen ist, zunächst mehr erschwert, als erleichtert. In jenen Zeitaltern waren die Stoffe nicht nur gegeben, sondern auch bis auf einen gewißen Grad von der Volksphantasie ästhetisch zubereitet. Dieser halbreife Stoff hatte nun aber gerade noch die rechte Empfänglichkeit, um durch die besondere Phantasie unendliche neue Formen anzunehmen, und es war dadurch der Composition statt eines Hemmschuhs der gewaltige Reiz des Wetteifers mit den Vielen gegeben, die denselben Stoff schon behandelt hatten. Der Reiz lag eben darin, daß der Genius den bereits so oft behandelten Stoff noch einmal zum bildsamen Roh-Stoff herabzusetzen sich erkühnte. Schillers Aeußerungen über diesen Vortheil der alten Künstler, Göthes große Noth mit den Stoffen und Zweifel, ob er den rechten ergriffen, sind bekannt. Ebensowenig hemmte den Künstler die verbreitete Auffaßungsweise, die der §. nur darum noch nicht mit dem eigentlichen Worte Styl benennt, weil dieser Begriff noch nicht erläutert ist. Wir streifen hier diesen Gegenstand nur erst von der Seite der subjectiven Freiheit des Künstlers und können soviel allerdings vorläufig sagen: es ist schon aus der Geschichte der Phantasie oder des Ideals klar, daß die ästhetische Anschauung der Zeiten und Völker jedem Stoff einen ihrem Wesen entsprechenden Hauch, Wurf, Schnitt geben muß, den nun der einzelne Künstler als unbedingt gültig vorfindet. Stört ihn auch dieß nicht

Digitized by Google

im freien Componiren? Bestimmte Grenzen sind hier allerdings zu ziehen. Einmal: so lange diese herrschende Haltung das Belebte und Beseelte der Darstellung in architektonischer Weise fesselte, blieb freilich der Composition wenig Spielraum, und auch als diese Starrheit der Anordnung sich lüftete, der Geist der Behandlung jedoch von einem nicht rein ästhetischen Gesetze beherrscht blieb, war die, obwohl schon freiere, Composition immer noch in gewisse Grenzen der Unfreiheit gebannt, denn wie kann ich z. B. im Gemälde den Contrast der Ruhe und Leidenschaft entfalten, wenn ein devoter Bann alle leidenschaftliche Bewegung von den Figuren ausschließt? Diese Hemmung des Künstlers ist jedoch keine von außen gegebene, er ist ein Kind derselben Zeit und Anschauung, er bindet sich ebensosehr selbst, als er gebunden wird. Da aber der Geist in ihm freier wirkt, als in der Masse, so wird auch der Moment eintreten, wo er diese Schranken durchbricht, und nachdem sie durchbrochen sind, bleibt von jenem herrschen-Haltungs-Gesetze nur noch ein zarter Schleier, der unbeschadet der individuellen Freiheit in der Kunst-Thätigkeit sich über die Anschauung legt. So hat in Italien schon Duccio von Siena die architektonische Composition durchbrochen, aber noch Raphael hat bei voller Höhe der freien Erfindung und Composition den mystischen Hauch und einen gewissen Geist der Gebundenheit des Mittelalters erst in seinen späteren Werken zurückgelegt. Daß aber in den Zweigen der Kunst, welche an ein mathematisches Gesetz durch ihr Wesen gebunden sind, der Styl einer Zeit die freie Composition nicht aufhebt, beweist die unendliche Fruchtbarkeit innerhalb derselben Grundformen in der gothischen Baukunst, besonders dem Ornament.

2. Kunstkenner gab es in Zeiten, da die Kunst ein organischer Zweig des öffentlichen Lebens war, im jetzigen Sinn eigentlich nicht. Die Kluft der Stände war nicht ausgebildet; es gab einen Unterschied der Bildung, einen Gegensatz von Wissenden und Nicht-Wissenden, aber verglichen mit der modernen Zeit waren sie alle miteinander naiv, erfreuten sich an denselben Stoffen, an derselben Auffaßung und es gab keine Kunstliteratur. Im Mittelalter wirft sich allerdings die Adelspoesie mit ihren romanischen Stoffen in Gegensatz gegen die Volksdichtung, gerade jene machte aber an die Composition nicht zu viel, sondern zu wenig Anforderung; die Stoffe der bildenden Kunst waren für das ästhetische Bedürfniß aller Stände dieselben. Als Kunstkenner sind in solcher Zeit dem Künstler gegenüber nur theils die übrigen Künstler, theils die obwohl nicht wesentlich abweichend von der Volksbildung, doch seiner Gebildeten anzusehen; der Künstler wird ihre strengeren Forderungen im Auge haben, er wird sich, wie sie, auch in einzelnen Maximen Rechenschaft von den Kunstgesetzen geben, allein es gibt keine Kunstwissenschaft, keine literarische Kritik, der Künstler schwimmt mit jenen Einsichtigeren sammt

Digitized by Google

dem Volke in demſelben Elemente allgemeiner Unbefangenheit, er will ihnen Freude machen und macht ihnen Freude; die relativ größere Beſtimmtheit ihrer Forderungen kann ihn daher nur heben und fördern. Auf dieſer allgemeinen Grundlage lebendiger Einheit der Kunſt mit dem Volksgeiſte war das in Griechenland von der Gymnaſtik aus durch alle Künſte verbreitete Prinzip der Agoniſtik etwas ganz Anderes, als die modernen Concurſe. Das Urtheil über den Kunſtwerth der Wettſtreiter war der Ausdruck des im Volke lebenden Kunſtſinns, der Preis war Ehre und Ruhm des Siegers und ſeiner Vaterſtadt, das Geſchenk nur das Zeichen davon. In ſo naturvollen Verhältniſſen iſt der Ehrgeiz ein durchaus edler und großartiger Sporn der Kunſt, der fruchtbare Reiz der allgemeinen Oeffentlichkeit des Lebens für die künſtleriſche Phantaſie; der Feſtjubel eines Volkes ſchwebt weckend und begeiſternd bei der Erfindung und Entwerfung des Kunſtwerks vor dem innern Auge und feuert zur höchſten Entfaltung aller Kräfte an.

§. 504.

Das einzelne Kunſtwerk entſteht auch in dieſem organiſchen Lebenszuſtande der Kunſt ſeltener durch den unmittelbar zufälligen Anſtoß des Naturſchönen (§. 393), als durch Beſtellung. Vorausgeſetzt aber, daß der Künſtler keine Beſtellung annimmt, deren Gegenſtand er nicht ſofort zum innern Motiv erheben kann, ſo iſt dadurch die Zufälligkeit, wie ihrer das künſtleriſche Schaffen bedarf, keineswegs aufgehoben, ſondern nur auf eine andere Stelle gelegt und daher die Freiheit deſſelben keineswegs gehemmt. Jene Beſtellungen gehen meiſt von Gemeinſchaften aus und in ihnen ſieht ſich der Künſtler eine von hemmender kritiſcher Einrede noch freie volksthümliche Oeffentlichkeit gegenüber.

Schon zu §. 393 (B. II. S. 341) iſt auseinandergeſetzt, wie die Beſtellung keineswegs unſerer Forderung eines zufälligen Anſtoßes durch einen vorgefundenen naturſchönen Stoff widerſpricht. Nur in der Dichtkunſt verhält ſich dieß anders, ſelbſt die Muſik läßt ſich eher einen Stoff geben, als ſie; wir können aber die allgemeine Betrachtung durch Eingehen auf dieſe beſondere Natur der geiſtigſten Kunſt hier nicht unterbrechen. Es darf nun hier vor Allem nicht vergeſſen werden, daß der Künſtler nicht von der Luft lebt; er iſt abhängig und dieſe Abhängigkeit, weil ſeine Thätigkeit nicht zu denen gehört, die, weil ſie einem täglichen Bedürfniſſe dienen, ihren immer gleichen Gang geſichert gehen, doppelt fühlbar und in dem bittern Wort ars mendicat ausgeſprochen. Das Gefühl der Abhängigkeit bei der Höhe des innern Berufs der Kunſt wird dem ächten Künſtler zum Stachel eines um ſo edleren, wiewohl von Reizbarkeit nicht

Digitized by Google

freien Stolzes; dieser gebietet ihm, sich suchen zu lassen, aber keineswegs verbietet er ihm, sich Aufgaben geben zu laßen, sondern nur, solche Aufgaben anzunehmen, denen er nicht ansieht, daß das, zunächst durch einen fremden Willen gegebene, Motiv dem Genius zusagt und sich zu einem eigenen, inneren erheben läßt. Darüber gibt eine kurze Meditation dem Künstler Licht und fühlt er, daß der Stoff seine Phantasie als ein ihr entsprechender erfaßt, so ist es eben, als hätte er ihn selbst entdeckt; die Stelle der Entdeckung ist nur eine andere geworden, er findet ihn, statt direct in der Welt des Naturschönen, durch Vermittlung der Besteller. Doch wenn man auf eine andere Seite sieht, nämlich auf die subjective der Composition, so scheint die Bestellung allerdings mehr Hemmendes zu enthalten, als die kurze Andeutung zu §. 393 und die gegenwärtige Erwägung aussagt; sie gibt nämlich häufig nicht nur den Stoff, sondern auch einen allgemeinen Umriß der Composition, und zwar noch näher beschränkt durch die Bedingungen des Gottesdienstes, des Locals, der Wandfläche, Aufstellung u. dgl. Allein wie zu §. 393 gesagt ist: ein Gegebenes umbilden beweist mehr Freiheit, als objectlos machen, was man mag, so wird dem schöpferischen Geiste auch diese Fessel zu einer Quelle erhöhter Selbstthätigkeit werden. Gerade die gegebenen Bedingungen werden von ihm genöthigt, sich in neue, fruchtbare Motive zu verwandeln, er kann ihnen gegenüber dieß und jenes, was er bei völlig freier Regung gekonnt hätte, nicht, aber er kann Anderes, er erzeugt gerade in diesen Bedingungen das individuelle Kunstwerk. Welche fruchtbare Motive haben Baukünstler aus Schwierigkeiten des Orts und Bodens, Maler aus bestimmten architektonischen Flächen gezogen! Auch das Material kommt theilweise vorläufig schon hier in Betracht, denn anderweitige Umstände können ein solches fordern, das der Kunstweise an sich weniger günstig ist, oder das gewünschte überhaupt nicht zur Hand sein: auch diesem Hinderniß entlockt der ächte Künstler Schönheitsquellen, er weiß z. B. Holz oder Backstein, wo ihm gewachsener Stein ursprünglich willkommener gewesen wäre, zu neuen, bedeutenden Motiven zu benützen. Eine neue Schwierigkeit scheint sich jedoch aufzudrängen, wenn man erwägt, daß bei der Bestellung das Gegebensein von außen nicht zu Ende ist, nachdem der Künstler den Auftrag sammt seinen nähern Bedingungen angenommen hat. Nichts ist nämlich schaamhafter, heimlicher und will unbelauschter sein, als das Bewußtsein des Künstlers in den Momenten von der Conception bis zum Abschluße der Composition des Kunstwerks; gerade darin aber kann er sich gehemmt sehen durch den Willen der Besteller, deren Bewußtsein dem seinigen während dieses innern Prozeßes belauschend, controlirend, überwachend gleichsam über die Schulter ins Blatt sieht. Diese wirklich drückende Hemmung tritt jedoch in dem Zustande, von dem hier noch die

Digitized by Google

Rede ist, am wenigsten ein. Der öffentliche und volksthümliche Charakter des Lebens äußert sich auch darin, daß die Bestellungen vom Staat, von einer Stadt, Corporation, einem Kloster u. s. w. ausgehen; die Gemeinschaft aber ist ein Theil des Volks und in naiver Zeit so wenig kritlich, als dieses; man bestellt und läßt dann den Künstler frei gebahren, man vertraut ihm, daß er es recht machen werde, man bestellt zunächst für sich, doch nicht um das Kunstwerk einzusperren, sondern um es in Tempel, Kirche, Halle Rath- nnd Stadthaus u. s. w. allem Volke beständig offen zu halten, und dem Künstler von seiner Seite schwebt nur dieß unbefangene Gesammt-Subject vor, es sind aller Augen, die auf ihn warten, es ist nicht die Lorgnette launischer Einzelner, die er zu berücksichtigen hat und welche die Freudigkeit seines geheimen Schaffens stört. Geht die Bestellung, einen Wettstreit eröffnend, an mehrere Künstler, so fällt ohnedieß alles wirkliche oder vorgestellte Dareinreden weg, denn da ist vorausgesetzt, daß derselbe Gegenstand auf verschiedene Weise behandelt werden könne, und erst auf die Vergleichung der vollendeten Werke gründen die Besteller und Schiedsrichter ihr Urtheil.

§. 505.

Anders ist es, wenn der vom nationalen Boden entwurzelten Kunst die vollendete Trennung von Volk und höherer Gesellschaft gegenübersteht: jetzt wird der Künstler in der Darstellung von Stoffen, die dem Volksbewußtsein fremd sind, von dem gelehrteren Gesichtskreise und der Willkühr Einzelner, in der Auffaßungsweise von der Convenienz und Ueppigkeit, in der Composition von der Einrede eitler Kennerschaft abhängig.

Dieser §. faßt Zustände zusammen, die im Allgemeinen als Verfall zu bezeichnen sind. An der Grenze derselben liegen allerdings gewisse Uebergänge, wo zunächst trotz der veränderten Stellung der Kunst die Stoffe noch dem Volke verständlich bleiben und demgemäß auch zwischen der Behandlung des Künstlers und dem Volksbewußtsein noch ein Band bleibt, das sich aber allmählich lockert. Als in Griechenland zur Zeit Alexanders des Großen die Kunst anfieng, dem Despotismus dienstbar zu werden, blieb sie doch verhältnißmäßig noch öffentlich, dem Volke verständlich. Die Stoffe wurden zum größeren Theil noch dem geläufigen Kreise des Mythus und der Heroensage entnommen. Freilich ließ nun auch die schmeichlerische Verherrlichung der Person der Fürsten ein und sofern sich die Kunst zu diesem herrschenden Stoffe bestellungsweise hergab, war, sobald nicht wirkliche Größe dieser Person den Künstler so stellte, daß er in ihr selbst ein Allgemeines, eben das Volksbewußtsein, aus-

Digitized by Google

drücken konnte (was bei Alexander dem Großen allerdings noch der Fall war), die Entweihung in das innerste Leben der Kunst hineingetragen. Auffaßung und Composition wurden zunächst insofern unfrei, als sie der beliebten Vergötterung fürstlicher Personen und der herrschenden Richtung auf Glanz und Pracht dienen mußten. Doch verständlich blieb jene Uebertragung immer noch und dieser Prunk verwöhnte zwar, entfremdete aber nicht. Kurz im Alterthum war eine solche Zerreißung des Bandes zwischen der Kunst und dem allgemeinen Volksleben gar nicht möglich, wie in der neueren Zeit, und den letzten Grund davon giebt §. 342 mit den Worten: „die Sittigung hat keine völlig fremden Elemente zu überwinden"; auch die sinkende Kunst lehnt sich nicht an fremdartige, nur dem Gelehrten verständliche Stoffe. Weit eher könnte man in der römischen Kunst die Anfänge einer bis in den inneren Kreis der Volksvorstellungen hineinreichenden Entfremdung nachweisen, denn schwerlich waren im späteren Rom die Darstellungen aus fremden Religionen, der ägyptischen, persischen u. s. w., dem Volke ebenso verständlich, als den Bestellern. In der neuern Zeit gieng vom sechszehnten Jahrhundert an die Kunstpflege von den Gemeinden, Corporationen und somit vom Volke mehr und mehr an Fürsten, Höfe, reichen Adel über. Dieser Dienst war jedoch für einen Leonardo da Vinci, M. Angelo, Raphael, einen Rubens nicht erniedrigend, wie ein ähnliches Verhältniß für spätere Künstler. Zwar dringt nun der entfremdende Keil der gelehrten Stoffe zwischen Volk und Kunst ein: neben den christlichen Mythus und Sagenkreis der antike nebst der alten Geschichte; allein die Bekanntschaft mit diesen Stoffen ruhte bei dem Adel und den Fürsten doch nicht auf einer Bildung, welche dem Volke so fremd gegenübergestanden wäre, wie später. Die ungemeine Freiheit, die man sich gegen die Gesetze objectiver Treue der Darstellung herausnahm, war ebensoviel Gewinn für das Band zwischen Kunst und Volk; der reiche, der fürstliche Besteller hatte sich so gut wie der Künstler und das Volk diese Stoffe in die Formen seiner Zeit übersetzt und sie waren nur Gefäße, worin man einen geläufigen, menschlich vertrauten Inhalt, die Stimmung der Zeit, jenes Gefühl der Emanzipation goß, das diesen Jahrhunderten eigen war. Man denke nur an die Farnesina, an die venetianische Schule, man denke an das verständliche, vertraute Gewand, das in Shakespeares Hand die antiken Stoffe anlegen. Zudem waren die Bestellungen, obwohl mehr und mehr von Einzelnen ausgehend, doch für die Oeffentlichkeit bestimmt; selbst der Pallast war offen und leicht zugänglich; die Stanzen im Vatican waren etwas ganz Anderes, als das hermetisch verschlossene Haus des sammelnden Engländers. Erst im siebzehnten Jahrhundert beginnt Cabinetsmalerei, Kammermusik, Hoftheater. Hatte der Künstler den höheren Ständen gegen-

Digitized by Google

über, als sie dem Volke in der Form ihres Bewußtseins noch näher standen, trotz dieser Wendung zu einer einzelnen Volksclasse hin noch ungleich freiere Bewegung in Erfindung und Anlegung seines Werks, so vollendete sich nun erst und dauerte tief in das achtzehnte Jahrhundert herein zugleich mit der Losreißung vom Volke seine Abhängigkeit von der höheren Gesellschaft. Nicht mehr das Bewußtsein, die Sitte und Stimmung eines Volksganzen wird in die fremdartigen gelehrten Stoffe, in die entstellte Antike gelegt, sondern nur der Geist und die Culturformen des Hofs und Adels. Composition, Styl, alle Formen werden conventionell über Einen Leisten geschlagen und die Kunst wird so sehr von der Bestellung beherrscht, daß selbst die am unmittelbarsten subjective Form der geistigsten Kunst, die lyrische Poesie, stückweise zu festen Preisen nach der Anzahl der Verse u. s. w. bezahlt wird. Wir stehen hier an demselben Puncte, der in §. 476 dargestellt ist, nur daß wir ihn jetzt von einer andern Seite, nämlich vom Standort der Frage nach der Freiheit der innersten geistigen Thätigkeit des Künstlers, auffassen und daß uns der dageweſene Zustand jetzt nicht als etwas Historisches beschäftigt, sondern als eine Form, die immer möglich und, nur nicht als herrschende, sondern an den Rand gedrückt, auch in guter Zeit wirklich ist. So kann das Conventionelle auch in besserer Zeit als ein Stützpunkt für Einführung idealerer Formen in Opposition gegen herrschenden Naturalismus aufgenommen werden, wie von Göthe auf dem Theater zu Weimar. Daher ist die höfisch geregelte Kunst nicht immer, begreiflicher Weise aber häufig zugleich ein Dienst der Lüsternheit und pikanter Effecte; denn eine vom gesunden Volksboden losgerissene Gesellschaft wird mehr oder weniger die wahre Grazie immer mit jenem reflectirten Kitzel der zurückgetretenen Sinnlichkeit (§. 73) zu verwechseln geneigt sein.

§. 506.

1 **In vollen Gegensatz gegen diese Bindung wirft sich die Kunst, wenn sie von dem innern Bilden des Ideals ohne Vermittlung einer den Zuschauer im Auge haltenden Besinnung zum Darstellen überspringt. Dieß unmittelbare Schaffen aus der Begeisterung läßt jedoch nicht einmal jenen innern Prozeß (§. 393—399) zur Reife gelangen und die scheinbar unbedingte Freiheit schlägt in Mechanisirung und vollständige Abhängigkeit von dem auf die plötzliche Geburt wartenden**
2 **Zuschauer um, besonders im eigentlichen Improvisiren. Auch wird eine solche Kunst durch ihren Naturalismus dem ungeläuterten Volkssinne dienstbar.**

1. Auch dieses Verhalten der Phantasie ist in §. 478 als eine historische Form aufgeführt worden, steht aber hier als eine Erscheinung,

Digitized by Google

wie sie im Kampf mit dem Zustande unfreier, heteronomischer Gesetzgebung der Kunst jederzeit hervortreten kann; daher werden hier zugleich andere Erscheinungen angeknüpft, die einer revolutionären Kunst nur in Einem Momente verwandt sind, aber gerade durch die Aehnlichkeit im Unterschied ein lehrreiches Licht auf das Zweifelhafte und Gefährliche jener Kunst werfen, die mit dem Losungswort Genie das Prinzip der unmittelbaren Eingebung, der Ursprünglichkeit, der Göttlichkeit des ersten Wurfes von dem ebenso wesentlichen Gesetze jener neuen tiefen Besinnung trennt, welche in dem Momente des Uebergangs von der innern Dichtung zur äußern Darstellung eintreten soll. Diese Besinnung, dieses Stillestehen auf der Schwelle zwischen Phantasie und Kunst schließt nach dem Standpunct unserer gegenwärtigen Erörterung wesentlich eine Rücksicht auf die wahren Anforderungen des Zuschauers in sich, die Compositionsgesetze kommen zur Ausführung durch die Vergegenwärtigung einer objectiven Nothwendigkeit, die ebensosehr ein subjectives Bedürfniß der Zuschauer ist. Die revolutionär geniale Kunst dagegen macht an den Zuschauer die Anforderung, daß er sich als hinreichend vertreten ansehe im hervorbringenden Genie selbst, wie es seinem innern Schaffen zusieht, als ob dieses nicht zu sehr Partei wäre, um für einen solchen Vertreter gelten zu können, und erlaubt nun dem Künstler, diesem so der Garantien beraubten Zuschauer sein Werk ohne Weiteres zu octroyiren. Jenes Zusehen ist aber überdieß, wo das Moment der Begeisterung einseitig gilt, schon im ersten Acte, dem erst innern Erzeugen des Ideals, ein unzureichendes: die Besonnenheit steht hier nicht mit der Begeisterung auf gleicher Höhe, wie §. 397 verlangte; das Kind wird nicht nur nach der geistigen Geburt nicht an der mütterlichen Brust gehalten, bis es gehen lernt, um in die Welt zu treten, sondern es wird im Mutterschooße selbst nicht ausgetragen. Das wirkliche Genie, ein Göthe, wird selbst diesen stürmischen Frühgeburten seinen Geist einhauchen, und ein Götz von Berlichingen verrieth den Schöpfer einer neuen Kunst, obwohl er „ohne Plan und Entwurf, ohne weder rückwärts, noch rechts, noch links zu sehen“ gearbeitet war, aber das ganze Prinzip ist falsch; es hat seine einseitige Berechtigung im Kampfe mit der conventionellen Kunst; es stürzt die fremden, von außen aufgedrungenen Gesetze und kann die neue, freie Gesetzgebung noch nicht schaffen, es wirft einem Extrem ein Extrem entgegen, es steht, wie alle Revolution, in der dunkeln Mitte zwischen Zerstören und Schaffen. Shakespeare wurde zur Zeit der conventionellen Kunst für ein wildlaufendes Genie gehalten, weil sie ihre Afterweisheit bei ihm suchte und so seine wahre Weisheit und Besonnenheit nicht fand. Die Falschheit des Prinzips erweist sich aber wesentlich dadurch, daß es in sein Gegentheil umschlägt. Das Publikum nämlich ist vorauszusetzen

Digitized by Google

als ein solches, das die revolutionäre Stimmung mit dem Dichter theilt; die Naturrohheit wird Mode; der Dichter kennt diese Forderung seiner Zuhörer, liebäugelt mit ihr, das Unabsichtliche wird absichtlich und unversehens ist der freie Göttersohn ebenso ein Knecht der Menge geworden, wie der Sklave des Hof- und Adelsgeschmacks. Jetzt wird das Naturwilde selbst mechanisch, selbst nach der Schablone verfertigt, die Stylosigkeit wird zum Style.

2. Improvisiren im eigentlichen Sinne heißt, in Gegenwart von Zuhörern über ein von ihnen gegebenes Thema ein Gedicht vortragen, das in einer möglichst kurzen Frist der Besinnung entworfen ist, im Vortrag aber erst ausgeführt wird. Diese Caricatur der blitzschnellen ersten Operation der Phantasie, wodurch das Schöne geschaffen wird, ist neuerdings mit Recht verschollen. Die geniale Schnelligkeit soll durch diesen Act recht in ihrer Geburt dem Publikum vorgezeigt werden, verliert aber eben durch dieß Vorzeigen, dieß Belauschenlassen des schamhaft Verborgenen und Geheimen ihren Sinn oder wird vielmehr in ihrem Wesen aufgehoben. Denn durch die wirkliche Gegenwart der wartenden Zuhörer ist die Schnelligkeit statt einer Naturschnelligkeit eine pressirte Schnelligkeit und diese bringt nichts zu Tage, als handwerksmäßiges Zusammenleimen von Gemeinplätzen, fertigen und landläufigen Bildern, Reimen und dergl. Die italienischen Kunst-Improvisatoren sind bekanntlich aus den Volks-Improvisatoren hervorgegangen, welche uneigentlich so heißen, wenn sie fremde epische Gedichte vortragen, dem eigentlichen Stegreifdichter aber näher stehen, wenn sie Novellen, Mährchen aus freier Hand, doch nach einem gegebenen Stoffe und mit vorhergehender Ueberlegung des Plans vortragen, wie dieß bekanntlich noch heutzutage in den Straßen der ital. Städte geschieht. Diese sogenannten Improvisatoren weisen zurück auf die Rhapsoden Griechenlands und diese führen in letzter Linie auf das ursprüngliche Entstehen des epischen Lieds und aller Poesie überhaupt, das nun allerdings als ein unter den Augen wartender Zuhörer werdendes vorzustellen ist. Allein da ist die Sage vorher von Mund zu Munde gegangen, ein Stück aus ihrem Kreise, den er freilich zugleich erweitert, ergreift der Volkssänger, die Anlage und Composition ist ihm aber im Wesentlichen durch die Sage selbst gegeben, nur die spezielle Ausführung improvisirt er, und auch diese nicht ohne eine vorhergegangene Meditation in stiller Einsamkeit und für Zuhörer, welche nicht die Absicht haben, die Schnelligkeit seines Hervorbringens zu controliren, sondern mit ihm, dem Begeisterten, seine Begeisterung durch die ihrige verdoppelnd, sich der Herrlichkeit ihrer Heldenbilder freuen. Es gilt dieß auch der technischen Form, die gleichzeitig mit dem Inhalt wuchs und wurde; wir müssen uns ein Versuchen derselben unter Begleitung des musikali-

Digitized by Google

schen Instruments vor der Ausführung in einem Zuhörerkreise vorstellen, und nachdem sie schon gefunden war, begegnen wir den bekannten stehenden Wendungen, Bildern, metrischen Sätzen, namentlich Vers-Endungen, welche nun diesem naiven Improvisator freilich ein Aushilfebedürfniß waren, wie jenem Kunst-Improvisator, aber der ganze Prozeß ist himmelweit von dem des letzteren verschieden und gehört unter den Begriff der naiven Kunst, der seines Orts aufgeführt werden wird. Dem falschen Bilde der Ursprünglichkeit in der künstlichen Improvisation nähert sich nun aber die Dichtweise der revolutionären Genialität in dem Grade, in welchem sie sich von ihrem Prinzip zur Renommage der Plötzlichkeit im Produziren verleiten läßt. Der Ort für dieses Glänzen ist eigentlich das gemischte Gebiet des Geselligen und Aesthetischen, wo der Wettstreit im Hinwerfen gereimter **bonmots** und dergl. berechtigtermassen vom Hebel der Bewunderung wartender Zuhörer beschleunigt wird; doch hat Mancher, dessen Talent zu höherer Leistung berufen war, hier seine Kräfte vergeudet, z. B. Schubart, der gleichzeitig ein Gedicht machte, einen Brief dictirte und dergl. Kunststücke mehr. — Es erhellt nun, daß diese ganze Form, selbst die freiere unter 1. dargestellte, nur der Poesie angehören kann; fordert aber selbst diese geistig rasche Kunst ein hinreichendes Meditiren in ungestörter Einsamkeit, so wird man im Gebiete der bildenden Künste um so weniger von einem eigentlichen Improvisiren reden können, weil hier der Weg vom innern Entwurfe zur Ausführung viel länger ist: der seltene Fall genialen Hinwerfens einer Skizze in einem Augenblick, wo der Künstler nicht einsam mit sich zu Rathe gehen kann, sondern, der Besteller oder sonst eine Umgebung dem raschen Entstehen zusieht, mag als analog jener Form der Unmittelbarkeit in der Poesie angeführt werden. Die Musik liegt ungleich näher und bietet verwandte Erscheinungen dar. Besonders belehrend ist aber das Schauspiel in seinen früheren Versuchen, sich als Stegreifspiel von der Dichtkunst loszumachen und ganz der Eingebung des Augenblicks zu folgen; hier sieht man insbesondere, in welche tiefe Abhängigkeit vom grob naturalistischen Volkssinn eine solche Kunstweise sinkt. Darüber vergl. Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Ed. Devrient B. 1 und 2.

§. 507.

Aus jener Unfreiheit und dieser unwahren Freiheit tritt die Kunst heraus durch ihre Verbindung mit der wahren Bildung. Diese, zunächst in den höheren Kreisen durch Vermittlung der Wissenschaft erworben, drückt jedoch der von ihr freigelassenen und begünstigten Kunst vorerst einen esoterischen Charakter auf, so daß sie mitten im Elemente edler Humanität gelehrt und unvolksthümlich

2 bleibt. **Künſtliche Verbindungen und Mittel zu ihrer Pflege erſetzen mangelhaft die Pflege der lebendigen Corporation und bilden einen ſchwachen Faden**
3 **des Uebergangs zur wahren Oeffentlichkeit, an die Stelle der beengenden Anſprüche der Kunſtliebhaberei und der aus ihr hervorgehenden Kennerſchaft und Convenienz tritt, unmittelbar befangend und ſtörend, nur mittelbar läuternd die vielſtimmige Kritik.**

1. Geſchichtlich kann man ſich den hier dargeſtellten Zuſtand am beſten durch Vergegenwärtigung der Verhältniſſe zwiſchen Kunſt und Publikum zur Zeit Göthes und Schillers klar machen, es handelt ſich aber allgemeiner von einer Sachlage, wie ſie überhaupt die moderne Zeit durch das Zurücktreten des Bildungsmonopols von den Fürſten und ihren Höfen und das Aufleben des dritten Stands mit der ſoliden geiſtigen Bildung ſeiner höheren Kreiſe hervorgerufen hat. Daß es in Weimar und anderswo Höfe waren, welche vorzüglich die Kunſt pflegten, verändert nichts an der Sache, denn dieſe Höfe waren geiſtig gehoben durch Sammlung der edelſten dem Bürgerthum entſproßenen Kräfte. Dieſe Zeit ſetzte nun aber an die Stelle der alten Kluft zwiſchen Volk und Adel die neue zwiſchen Volk und gebildeten Ständen. Die Bildung ruhte weſentlich auf claſſiſchen Studien, einem Apparate, der dem Volk im umfaſſenderen Sinn unzugänglich iſt. Sie war menſchlich rein und ſchön, aber eſoteriſch, und ſo auch die Kunſt, die ſie pflegte; der vollere Strom der wahren Oeffentlichkeit, das vollere Säfteleben, das die Pflanze der Kunſt aus dem Volksboden, dem breiten Rapport mit dem Volk im Sinne ungeſchiedener Einheit ſeiner Stände zieht, konnte noch nicht eintreten. Die Stoffe waren meiſt gelehrt, der claſſiſchen Welt entnommen, die Behandlung künſtleriſch frei, ungehemmt von Convenienz, aber mehr oder minder ebenfalls in der claſſiſchen Anſchauungs- und Gefühlsweiſe gehalten und daher, ſo viele Wirkungen aus dieſen edeln Kreiſen mittelbar in das Volk übergiengen, dieſem doch im Ganzen fremd und unverſtändlich. Man vergleiche nicht etwa blos mit Göthe, ſondern auch ſelbſt mit dem populären Schiller einen Shakespeare, oder mit den damals herrſchenden claſſiſchen Stoffen in der, zwar eben neu erſtehenden, Malerei die Fresken, die im Alterthum, „da das Antike noch neu war," und im Mittelalter am Lichte des Tages glänzten und allen Ständen zugänglich und verſtändlich waren: ſo erkennt man, was wir meinen. Auch die romantiſche Schule hütete mit den gebildeten Ständen den Schatz einer gelehrten Kunſt; im Stoffe griff ſie wohl in das Mittelalter und das Volksleben, aber ſie legte einen nur allzu ſubjectiven, blos dem Geweihten verſtändlichen Inhalt und Geiſt hinein.

2. **Aus dieſer Kunſtpflege des gebildeten Bürgerthums** ſind die

Digitized by Google

Kunstvereine, die Kunstausstellungen, die Preisvertheilungen mit oder ohne Concurrenz bei vorgeschriebenem Gegenstande, die Anlegung von Sammlungen moderner Kunstwerke, die Verloosungen hervorgegangen: künstliche Mittel, die sich zu der Lebensfülle, welche die Kunst ungesucht aus dem flüßigen Rapport mit dem gesammten Volksleben zieht, so verhalten, wie die einzelnen Parteien, Vereine, Versammlungen u. s. w., die in einem gebundenen Staatsleben einem freieren vorarbeiten, zu diesem. Sie sind von großem Nutzen, aber sie haben alle etwas Absichtliches, Gemachtes; sie sind Nothmittel in einer Zeit, wo die Quelle der Kunst nicht frei und voll von selber sprudelt; sie zeugen von gutem Willen, haben aber etwas Armes und Knappes; sie unterstützen, fördern, wecken den Künstler, binden ihn nicht in seinem freien Schaffen, aber begeistern auch nicht; sie sammeln und vereinigen, ohne ein immanentes geistiges Gesammtleben der Künstler unter sich und mit dem Publikum zu erzeugen. An diesen Erscheinungen beschäftigt uns hier die Seite, nach der sie den Zweck haben, Kunstsinn im Volke zu wecken, nur mittelbar, sofern dieser, wenn er wirklich geweckt ist, den schaffenden Künstlergeist naturgemäß hält, hebt und treibt. Da ist es denn klar, daß das Sammeln, Ausstellen, Verloosen von Kunstwerken, die nach Zweig, Stoff, Behandlung bunt gemischt sind, durch eine zu diesem Zweck besonders gebildete Gesellschaft, neben heilsamer Anregung und rühmenswerthem Verdienst doch auch der zerstreuten Naschhaftigkeit, Eitelkeit und wohlweisen Kenner- und Gönner-Miene ächt moderne Nahrung giebt. Auch die Sammlungen alter Kunstwerke, meist in der früher geschilderten Zeit durch Fürsten angelegt, die Galerieen, sind hier zu erwähnen; ihr bildender Werth für Publikum und Künstler ist unberechenbar, aber an sich ist schon ihre Existenz ein Beweis, daß zur Zeit der Sammler die Kunst nicht wahrhaft lebte, denn wo sie lebt, werden solche Herbarien, worin Kunstwerke, von ihrem Ort, an den sie hingehören, hinweggerissen in zerstreuender, betäubender, abspannender Menge und Mannigfaltigkeit vereinigt sind, überhaupt nicht angelegt. Nur Wenige vermögen die sinnliche und geistige Abstraction zu vollziehen, daß sie dem einzelnen Kunstwerk einen einzelnen Besuch und gesammelte Betrachtung widmen. Was aber keiner großen Stadt fehlen sollte, sind neben den Abgüßen der bedeutendsten Antiken, Modellen der bedeutendsten architektonischen Werke der Vergangenheit gute Copieen der großen, namentlich monumentalen Werke der Malerei, nicht blos wegen ihres absoluten Werths für die Studien des Künstlers (die wir hier noch nicht in's Auge fassen), sondern für das Volk, damit es sehen, daher auch die moderne Kunst würdigen lerne und so ein empfänglicher und fördernder Boden für die lebende Kunst werde. Was nun aber die unmittelbare Förderung der Kunst betrifft, welche von

dieſen Vereinen und ebenſo von offiziellen Körpern, Akademieen, Theaterdirectionen ausgeht, ſo iſt ohne Frage das bedeutendſte ihrer Mittel die Concurs-Eröffnung mit beſtimmterer oder unbeſtimmterer Aufgabe des Gegenſtands. Zwar können im gegenwärtigen Zuſtande die Kunſt-Wettſtreite keineswegs das ſein, was ſie in einer Zeit der volksthümlich ſchwungvollen Kunſtblüthe waren (§. 503, 2.); ſchon deßwegen nicht, weil es hier mehr darauf ankommt, der Kunſt Brod zu geben, als ein Ehrengeſchenk, an ſich von unbedeutendem Werth, aber vergoldet vom Jubel des bewundernden Volks; doch fehlt auch die ehrende Anerkennung eines, obwohl verengten, Kreiſes verſtändiger Kunſtfreunde nicht, im Wettſtreit um dieſe Anerkennung liegt aber immer ein mächtiger, durchaus berechtigter Sporn des Ehrgeizes, und dieſe Bedeutung wäre zu erweitern durch Beſtellung monumentaler, nicht dem Verkauf und der Verloſung, ſondern der öffentlichen Aufſtellung beſtimmter Werke. Wie hier auch der Staat eintreten ſollte, davon nachher; hier heben wir nur noch hervor, wie namentlich die Baukunſt durch Eröffnung von Künſtler-Concurrenzen bei allen höheren Aufgaben der drückenden und abſtumpfenden Abhängigkeit des Baubeamtenthums und der ſchreibermäßigen Controle und Beſchnipſlung der Compoſition entriſſen werden ſollte. Vergl. zu dieſen Bemerkungen: Handbuch der Geſch. der Malerei von Kugler II. 9, 2. (Ausg. 1837). Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart von A. Hallmann 1842. Schutzfragen für Kunſt und Künſtler in Deutſchland u. ſ. w. von Fr. Oſten. 1848.

3. Unter Kritik iſt natürlich nicht die Bildung einzelner Maximen und Fällung einzelner Urtheile zu verſtehen, wie ſolche aus einem verbreiteten lebendigen Gefühle des Richtigen nothwendig jederzeit hervorgeht. In dieſem Sinn hatte das blühendſte Kunſtleben die vollendetſte Kunſtkritik und dieſe war der Kunſt nur förderlich. Der griechiſche Künſtler hatte es mit einem Volke von Kunſtrichtern zu thun und fühlte ſich dadurch nur um ſo höher gehoben. Die Kritik im eigentlichen Sinne beginnt erſt da, wo die einzelnen Maximen, Urtheile ſich zunächſt zu Reflexions-Ganzen anſammeln, dann dieſe geſammelten Reihen unter leitende Gedanken zuſammengefaßt und dieſe endlich unter dem Begriffe des Schönen ſelbſt vereinigt werden. Die Kritik führt zur Wiſſenſchaft des Schönen und wird, nachdem dieſe beſteht, zu einer Ausübung, Anwendung derſelben, doch nicht in dem Sinne, daß der einzelne Kritiker von dieſer höchſten Einheit nothwendig ausgienge, ſondern hier bewußt, dort unbewußt, hier unter Irrthum und Schiefheit verſteckt, dort richtig angewandt zieht ſich durch die breiten Maſſen der kritiſchen Thätigkeit die Einheit des Begriffs. Wir müſſen nun an den Zuſtand der ausgebildeten Kritik den Künſtler, dann das Publikum und endlich die Wechſel-

Digitized by Google

wirkung zwischen beiden halten. Der Künstlernatur steht vor Allem das philosophische Begreifen des Schönen prinzipiell entgegen; hierüber ist nach §. 68. 69. 392. kein Beweis mehr zu führen. Es gibt für den Künstler weder einen Uebergang vom reinen Begriffe des Schönen zu einer einzelnen künstlerischen Schöpfung, noch während einer solchen eine Förderung durch jenen; überdieß hat er so wenig, als das Organ, auch die Zeit, sich mit der strengen Kunstphilosophie zu befassen. Allein gleichzeitig mit dem Anbau der letztern ergeht sich sowohl die Literatur, als auch der sonstige allgemeine Verkehr in jener unendlich zersplitterten Masse einzelner Reflexionen, in welcher die Einheit des zusammenfassenden, ein gegebenes Kunstobject unter den Begriff seines Gebietes richtig subsumirenden Gedankens nur da und dort hervortritt, wie ein Zufälliges in dieser oder jener Persönlichkeit sich darstellt und auch von einer solchen nicht in jedem einzelnen Falle des Urtheils angewandt wird: ein Durcheinander unzähliger Stimmen, welches auf den Künstler nothwendig verwirrend wirkt. Aus diesem Gewirre trifft eine einzelne Reflexion der Kritik auf ein einzelnes seiner Werke oder einen einzelnen Theil desselben; sie ist vielleicht richtig, aber er nimmt sie nicht an, weil seine Total-Anschauung nicht erfaßt, der spezielle Gebrauch seiner technischen Mittel nicht verstanden ist. Es ist überhaupt das Wesen der Reflexion schon an sich, das ihm nicht weniger widerstrebt, als der höhere philosophische Begriff: die Art, wie sich Sinnliches und verständig Allgemeines in ihren Kategorieen mischen, ist für seinen Instinct zu abstract, für seinen guten Willen, einmal von der Kritik zu lernen, zu unsinnlich und für die tiefere Einsicht, von der er nur wissenschaftlich nicht Rechnung ablegen kann, wieder zu sinnlich. Dieß führt auf eine allgemeine, tiefe Schwierigkeit. Die wahre Kritik müßte auf der lebendigsten Anschauung, dem richtigsten Instincte, der innigsten Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Thuns beruhen. Wer sich so legitimirt, von dem wird der Künstler auch Kritik annehmen, selbst ein Göthe, der die Kritik im Allgemeinen so wenig achtete; allein im Ganzen und Großen setzt die Kritik und die Kunstphilosophie zwar eine entwickelte Kunstwelt und ein unmittelbar lebendiges Verständniß derselben voraus, aber aufsteigend zum allgemeinen Abstracten läßt sie diesen Boden hinter sich und die Zeit ihrer Blüthe ist nicht zugleich die Zeit eines vollen, frischen Kunstsinns. So kann eine Kunstphilosophie in ihren allgemeinen Sätzen richtig und doch im Speziellen von dem lebendigen Sinne der Anschauung verlassen sein. Es ist dieß allerdings ein Mangel der Wissenschaft selbst als solcher, aber er hebt sie darum nicht auf, er soll sie nur zu der Vollendung treiben, wo die tiefste Abstraction zur innigsten Durchdringung mit der Natur zurückkehrt. Bei all diesem haben wir der schlechten

Digitized by Google

Kritik, der verrenkten Wissenschaft noch nicht einmal gedacht, nicht all des Leeren, Windigen, Halbwahren und ganz Unwahren, was in einer Zeit der Vielschreiberei umherschwirrt. Kann nun ein solcher Zustand zunächst den Künstler nicht fördern, so hebt er auch das Publikum unmittelbar nicht zum ächten Kunstverständniß. Diese Masse, die „vom Lesen der Journale kommt," die „an das Beste nicht gewöhnt ist, allein schrecklich viel gelesen hat", die urtheilt, ehe sie genießt, ja, statt zu genießen, ist kein Boden für eine fröhliche Kunst; die Unterlage des wahren Urtheils, die gesunde Sinnlichkeit, die Innigkeit, Frische und Schärfe der Anschauung ist zerfressen und wie groß der Reichthum an richtigen Sätzen sein mag, welche die Kritik verbreitet, er vermag dieses Uebel nicht gut zu machen. Ein solches, ein so reflectirtes Publikum vermehrt aber zugleich den Widerwillen des Künstlers gegen die Kritik. Durch diese Auffassung haben wir jedoch keineswegs die mittelbare Förderung der Kunst durch die Kritik geläugnet. Es verhält sich mit der Kritik wie mit der Presse im Allgemeinen: das Einzelne in ihrem vielstimmigen Durcheinander zersetzt und zersprengt das Ganze der Wahrheit, verwirrt, verblendet, aber durch die bewegte Masse dieses Einzelnen zieht doch, erzeugt aus der Wechsel-Ergänzung des Einseitigen, zu Tage gefördert durch Streit und Widerspruch, als Geist des Ganzen die Wahrheit. Die Summe der Reflexionen, die sich verdrängenden und ergänzenden Gedanken der philosophischen Aesthetik müssen endlich, nachdem sie die Geister durchwühlt haben, einen Niederschlag zurück lassen, in welchem das durcharbeitete Urtheil in die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls zurückkehrt. Wie überall die höchste Bildung zur Natur zurückgeht, so auch hier, und wenn dieser Prozeß, welchem freilich durchgreifende Veränderungen des ganzen Volks- und Staatslebens nachhelfen müssen, abgelaufen ist, wird dem Künstler ein durch die Reflexion hindurchgegangener Kunstsinn des Publikums gegenüberstehen, der, nachdem der Reflexions-Inhalt zum wahren, lebendigen Eigenthum geworden ist, wieder mit der Sicherheit des Instincts urtheilt. Bis dahin vergesse der Künstler nicht, daß er selbst in einer reflectirten Zeit sich dem Sauerteige der Reflexion nicht entziehen kann und daß er daher in gewissem Maaße doch dieselbe Cur durchmachen muß, wie das Publikum: den Teufel durch Beelzebub austreiben, die Reflexion durch Reflexion vernichten. Es wird dieß bei Wenigen so weit gehen können und dürfen, wie bei Schiller, der seinem kritischen und philosophischen Bedürfniß eine besondere Frist entsprechender Studien gönnte, um von deren Höhe mit nur um so tiefer begründeter Ueberzeugung und verstärktem Naturdurst sich dem productiven Kunst-Instinct in die Arme zu werfen; es ist überhaupt ein solcher Durchgang nicht der an sich richtige Weg und wir haben vorhin, als wir vom Künstler im Allgemeinen sprachen, ihm nicht verwehrt, alles Kritisiren und

Digitized by Google

Philosophiren abzuweisen, aber der Künstler unserer Tage sieht sich vorübergehend einmal diesen besonderen Zeitbedingungen verschrieben. Die Rückkehr aus der Reflexion in den Naturſinn, aus der Zerfahrenheit des Urtheils in den unbefangenen und geschlossenen Genuß und die ihm entsprechende Naturfülle der Production setzt aber allerdings, wie schon angedeutet, voraus, daß jener Cirkel von außen durch geschichtliche Bedingungen durchbrochen werde, von denen jetzt die Rede sein muß.

§. 508.

Die Gegenwart stellt eine Zwischenstufe dar, worin dem Drang nach Oeffentlichkeit und Volksmäßigkeit in Stoff, Behandlung und Aufstellung des Kunstwerks sich Wege öffnen, während gleichzeitig die esoterische, nur auf einen Theil des Volks wirkende, vereinzelte Kunst noch in großem Umfange fortbesteht. Der Zufälligkeit jener höheren Anfänge und der Getheiltheit dieses ganzen Zustands ist zunächst dadurch entgegenzuwirken, daß der Staat im Geist einer freien, zusammenfaßenden Leitung die Kunstpflege in die Hand nimmt und so die Zukunft vorbereitet, wo in einem erneuten öffentlichen Leben der im Volk als der Einheit aller Stände erwachte Sinn sich in einer von den Körperschaften ausgehenden Hebung der Kunst ausspricht.

1 2

1. Es hat sich in unserer Zeit ein Drang geltend gemacht nach Stoffen aus der Geschichte und der lebendigen Gegenwart des eigenen Volkes und nach dem Verständlichen, allgemein Menschlichen im Leben anderer Völker, ein Drang nach einer die geistigen, sozialen, politischen Kämpfe des Lebens naturkräftig und gewaltig darstellenden Behandlung, ein Drang endlich zur monumentalen Aufstellung oder öffentlichen Aufführung des Kunstwerks vor aller Augen, so daß alles Volk sich erfreue. Ein Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern muß immer bleiben, aber man rede nicht von einer Blüthe der Kunst, wo nicht der Inhalt so zugänglich und gewaltig, die Form so klar, einfach mächtig ist, daß auch der nicht gebildete Bürger, der Arbeiter, der Bauer, ja das Kind sie fühlt und genießt. Es ist außer Frage, daß Monarchen es sind, welche diese Aufgabe verstanden und diese neuen Wege geöffnet haben, namentlich Ludwig von Baiern (gleich zu Anfang schon durch den glücklichen Gedanken der Arkadengemälde in München und dann durch eine Reihe großer monumentaler Unternehmungen), Louis Philipp von Frankreich (Museum in Versailles). Sie haben richtig geahnt und von oben gefördert, wiewohl sie nicht gleichzeitig von unten die Kluft der Stände durch Institute für gründliche Volksbildung zu tilgen und so ihrer Schöpfung den organischen Boden zu bereiten gewußt haben. Monumente der Baukunst, plastische Denkmale

Digitized by Google

großer Männer, Fresken in Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden sind an vielen Orten erstanden und haben der Kunst die Wege geöffnet, wo Gedanke und Composition aus dem rechten Elemente, dem des öffentlichen, geschichtlichen Bewußtseins, schöpfen kann. Die fürstliche Pflege kam dabei allerdings dem gleichzeitigen Drange des Publikums und der Kunst entgegen. Die Musik erfrischte sich am Volksliede, die Poesie kehrte dahin zurück, wo Göthe mit seinem Götz begonnen hatte, freilich ohne viel vorwärts zu bringen (vergl. §. 484); die Schauspielkunst suchte zu folgen. König Ludwig von Baiern hat vielleicht mehr für die Kunst gethan, als je ein Monarch, doch hat er ein schon begonnenes neues Leben vorgefunden, und so verhält es sich mit aller Pflege der Kunst durch Monarchen: sie erstarkt im Bürgerthum und die monarchische Sonne gewinnt ihr nur die letzten, reichsten Blüthen ab. In Florenz war gereift, was kunstliebende Päbste zum höchsten Glanze riefen, im griechischen Volke, was Perikles und später Alexander d. Gr., jener selbst ein republicanisches Haupt, zu den höchsten Leistungen steigerten. Shakespeare war ein Volkskind und arme bürgerliche Prinzipalschaften haben die deutsche Schauspielkunst zur Reife gebracht. Neben den Anfängen einer öffentlichen, monumentalen Kunst besteht in der Gegenwart die Kabinetskunst noch fort und zwar in ungleich größerem Umfang natürlich, als jener nie ganz zum Verschwinden bestimmte Unterschied zwischen Kennern und Nichtkennern es an sich bedingt. Man bedenke nur z. B. wie lang es noch dauern muß, bis das Volk in ausgedehnteren Kreisen die Schönheit der Landschaft versteht, aber eine Behandlung wie die von Rottmann, muß auch in diesem Gebiete gewaltig und im edelsten Sinne popularisirend wirken.

2. Dieß Wurzelschlagen der Kunst im Volksboden setzt nun freilich, wenn es zum Ziele gedeihen soll, neue Zustände des ganzen Staats- und Gesellschaft-Lebens voraus, wie schon zu §. 507, 3. (vergl. die Anm. zu §. 484) angedeutet ist. Die Kluft der Stände kann nicht ohne die Hilfe großer politischer Reformen überwachsen, die zerfahrene Bildung nicht ohne neue vollere Strömung des Bluts im Körper der Nationen zurückkehren in Fülle und Freude des Gefühls. Bis dahin muß aber wenigstens das Mögliche geschehen: die höhere Pflege der Kunst muß der Zufälligkeit wahrer Kunstliebe in der wechselnden Person der Monarchen entnommen und zu einer Cultus-Angelegenheit (vergl. namtl. Osten a. a. O.) gemacht werden. Die Cultministerien, geführt von den Volksvertretungen, haben nicht nur die Erziehungsanstalten für die Kunst (von denen hier noch nicht die Rede ist) zu leiten, sondern namentlich die architektonischen Unternehmungen für die Zwecke des Staats zum Mittelpunkte der höheren Hebung der bildenden Künste zu machen, die Hoftheater in Nationaltheater umzuwandeln und von diesem Mittelpunkt aus insbesondere Musik

Digitized by Google

und Poesie zu fördern, dem Gottesdienst einen höhern künstlerischen Ausdruck zu geben. Der Zustand, den wir als einen künftigen voraussetzen und hoffen, muß allerdings zugleich die immanente Religion erzeugen, welche ohne Mythus die großen geschichtlichen Stoffe der Menschheit, die ihr Cultus zum Gegenstand haben wird, dem Künstler als sichere Fundgrube monumentaler Schöpfungen anweist. Mit der Leitung der Kunst von oben muß aber eine Volks-Erziehung Hand in Hand gehen, wie sie im gegenwärtigen Dualismus von Kirche und Staat freilich überhaupt nicht möglich ist. Denken wir uns den Kunstsinn im Volke als einen durch diese verschiedenen Bestrebungen entwickelten, so muß, wie im Alterthum und Mittelalter, die Gemeinde und Körperschaft es sein, die das Beste für die Kunst thut. Das Bewußtsein aber, ein lebendiges Glied des Volks und Staats zu sein, ist allein die wahre Lebensluft, worin die Gedanken des Künstlers in großen Entwürfen frei und lebendig sich entwickeln können.

§. 509.

Nur in den §. 505 und theilweise in den §. 507 aufgeführten Zuständen wird die ästhetische Urtheilsfähigkeit mit dem Geschmacke (vergl. §. 79) verwechselt und der Künstler davon abhängig gemacht. Eine bleibende Anwendung dieses Begriffs auf dem ästhetischen Gebiete kann nur insofern berechtigt sein, als sie in positivem Sinne die äußersten Grenzen des Kunstwerks im Auge hat, an welchen dasselbe mit dem öffentlichen Urtheil über anhängende Schönheit in Berührung kommt, in negativem Sinn Alles, was den Forderungen des Schönen widerspricht, als überdieß dem ausgebildeten Gefühle für das Angenehme und Schickliche widersprechend bezeichnet.

Es ist auf diesem Puncte der Begriff des Geschmacks noch einmal aufzunehmen; denn hier ist die Rede von dem geistigen Elemente, welches den Künstler und das Publikum gemeinsam trägt und aus welchem jener Förderung und Zucht oder Hemmung und Verführung seiner inneren Thätigkeit entnimmt. Geschmack nun, sei es ein richtiger oder ein unrichtiger Begriff, bezeichnet jedenfalls ein solches gemeinsames Element, einen Rester von gewissen Forderungen des Publikums im Geist und Gefühle des Künstlers, näher eine Eigenschaft, vermöge deren er sich jenen Forderungen zugebildet hat und zwar in der Weise der Ausführung des Kunstwerks, so jedoch, daß diese Weise der Ausführung ihren Grund im innersten Fühlen, geistigen Tasten hat. Zunächst nun erklärt es der §. für eine Verirrung, wenn dieses gemeinsame Element als Geschmack aufgefaßt wird; denn Geschmack ist im §. 79 als ein Sinn für die blos anhängende Schönheit, die Mischung des Schönen mit dem Angenehmen und sittlich Schicklichen bestimmt worden. Einfach gilt nun dieses Urtheil

Digitized by Google

jedenfalls von dem in §. 505 dargeſtellten Zuſtande. Da iſt nämlich das ideal Schöne in ſeiner hohen Freiheit überhaupt dem Publikum unbekannt und fern, der Schönheitsſinn daher auch nicht in ihm entwickelt, ſondern ein conventionelles Gefühl hat ſich ausgebildet, das eigentlich auf das Angenehme und Schickliche geht, und dieſem ſoll die Kunſt nicht etwa beiläufig, ſondern im Mittelpuncte ihres Werkes und als oberſtem Geſetze dienen. Das Wort Geſchmack ſchon zeigt an: man legt das Werk der Kunſt prüfend, dem Weinſchmecker ähnlich, auf die Zunge und urtheilt nun ſo nicht über ſeine Idealität, ſeine künſtleriſche Compoſition, den reinen Schwung ſeiner Formen, ſondern ob es jenen conventionellen Sinn mit feiner und ſüßer Oberfläche wohlthuend reize oder mit grober und harter beleidigend abſtoße; für dieſe feine Zunge zu arbeiten macht ſich nun der Künſtler zur Aufgabe, ſo daß er ſtatt des Schönen das Delicate giebt. Mit der Befreiung der Kunſt aus der ariſtokratiſchen Ausſchließlichkeit und Convenienz nahm dieſe Verwechſelung nicht alsbald ein Ende, wie denn noch Kant trotz ſeiner ſcharfen Unterſcheidung zwiſchen freier und anhängender Schönheit den Sinn für jene durchgängig als Geſchmacksurtheil auffaßt. Aber ſelbſt als eine reine Kunſt und ihre Erkenntniß längſt beſtand, hielt man den Begriff noch feſt und zwar jetzt *neben* dem Begriffe des Schönheitsſinnes, ſo nämlich, daß man zwei Stufen unterſchied, eine inſtinctive und eine gebildete, und die letztere nannte man Geſchmack; ſo noch *Hegel* (Aeſth. B. I. S. 45. Geſchmack iſt gebildeter Schönheitsſinn). Nicht *dieſe* Feſthaltung kann die richtige ſein, denn Geſchmack muß immer etwas Niedrigeres bezeichnen, als das Organ der Aufnahme des Schönen iſt, und die Ausbildung macht daher den Schönheitsſinn nicht zum Geſchmack, ſondern erſt wahrhaft zum Schönheitsſinn, aber es muß doch etwas in dem Begriffe liegen, was ſeine Beibehaltung ſelbſt in dem rein äſthetiſchen Gebiete begründet. Dieß findet denn der §. darin, daß ebendaſſelbe, was ſeinem wahren Weſen nach dem Schönen angehört und nur von dem Sinne des Schönen, d. h. der Phantaſie, aufgenommen ſein will, in zweierlei Beziehungen mit einem gewiſſen Rechte *auch* unter den Standpunct jener untergeordneten Auffaßungsweiſe gezogen werden kann: einer poſitiven und einer negativen. Faſſen wir zuerſt jene, obwohl die negative weit die bedeutendere iſt, ins Auge, ſo ſind es offenbar nur die äußerſten Spitzen des Kunſtwerks, in welchen es ſich mit dem Zuſchauer nach der Seite des Geſchmacks berührt. Es ſind einzelne Ornamente in der Architektur, Faltenlegung der Gewänder und dergl. in der Plaſtik, in der Malerlei Koſtüm, Farbenverhältniſſe auf einzelnen Puncten (denn die Farbenharmonie im Ganzen und Großen liegt hoch über dieſem Gebiete), Zierrathen eines Muſikſtücks, einzelne Bilder, Vergleichungen, Wendungen in der Poeſie. Nun müßen allerdings auch

Digitized by Google

diese Ausläufer eines Kunstwerks vom innern Quellpuncte des Ganzen, also von dem Schöpfungsacte der Phantasie aus bestimmt sein, allein hier trifft die Kunst auf eine Region, wo das ästhetische Kriterium mit jenem eigenthümlichen Prüfungsorgane sich mischt, das in der geselligen Welt in der Sphäre des Angenehmen und Schicklichen, wie sie sich mit dem Schönen secundär verbindet, entwickelt und gebildet wird. Dieß ist dann ein geschichtlich bestimmtes Element, man kann es sich am besten deutlich machen an dem Beispiele Shakespeares und seiner Zeit: er und sie hatten unendlich mehr, als Geschmack, allein es war die Epoche der Schnörkel der renaissance (zwar noch sehr verschieden vom Rokoko), wie in Baukunst und Geräthen, so in der Dichtung; diese Schnörkel fehlen bei Shakespeare nicht, sie gefielen ihm und seiner Zeit: das war Geschmack und zwar hier ein schlechter. Negativ aber dehnt wohl auch ein Solcher, der Geschmack und Phantasie keineswegs verwechselt, den Geschmacksbegriff ungleich weiter aus, so daß er selbst die der idealen Erfindung näher liegenden Gegenden eines Kunstwerks, sofern er sie als verfehlt bezeichnen will, unter ihn befaßt. Dieß geschieht nun entweder nur in ganz ungenauer Bezeichnungsweise, oder es geschieht mit dem Vorbehalte, daß jene höheren Seiten allerdings eigentlich unendlich hoch über der bloßen Geschmacksfrage stehen, daß aber die Verletzungen der ästhetischen Gesetze nebenher auch Verletzungen des Geschmacks sind. Wenn man nämlich fragt, was denn eigentlich geschmacklos und abgeschmackt sei, so weiß man nichts zu nennen, wofür nicht das ästhetische Urtheil ein anderes Wort hätte: Verstöße gegen die Grundgesetze einer Kunst (z. B. einen schiefen Thurm), grobe Compositionsfehler (unmäßige Ausbildung und Hervorhebung untergeordneter Theile, unsinnige Motivirung und dergl.), verschrobene Formen, Fall aus dem höchsten Schwung in die Prosa, häßliche, falsche Grazie, Schwulst statt des Erhabenen, gesuchten Witz: alles dieß nennen wir geschmackswidrig, während es doch weit mehr, nämlich ästhetisches Vergehen ist, aber wir nennen es so, weil es zum Unschönen auch noch unangenehm ist und Maaßbegriffe verletzt, die sich in der Gesellschaft ausgebildet haben. Wir stellen uns, wenn wir ästhetische Fehler als Geschmacksfehler bezeichnen, vor, als führe sich das Kunstwerk als Mitglied in eine gute Gesellschaft von geläutertem und feinem Gefühle ein, und jene Fehler erscheinen uns nun so, wie wenn diese Person durch Unpaßendes im Anzuge, durch barocke Reden und Gebärden jenes Gefühl verletzte. Es ist also jedenfalls eine Uebertragung des Forums: der Künstler wird vor zwei Gerichtshöfen verurtheilt; und dieß mag hingehen, wenn man sich dieser Doppelung bewußt ist; wo man sie aber verwechselt und das Geschmacksforum für identisch mit dem Schönheitsforum hält, da handelt man ebenso, wie Einer, der die Plastik vom

Digitized by Google

Standpuncte des Schneiders beurtheilte, und ein Künſtler, der ſich dieſem Forum als dem competenten und wahren ſtellt, hat auf das Schöne verzichtet und ſich dem Schneider unterworfen, wo denn in dieſer Rückſicht auf ſalonmäßige Taille alle Freiheit der innern Anſchauung und Organiſation eines Kunſtwerks verſchwindet.

β.

Der Rückblick auf das Naturſchöne.

§. 510.

Die Aureiſe (§. 492) des erſt innern Ideals erweiſt ſich im Uebergange zur Ausführung auf der andern Seite als eine Verwiſchung der Beſtimmtheit und Lebendigkeit, die der Geſtalt des naturſchönen Gegenſtands, welcher die Phantaſie zu einer Erfindung begeiſtert hat, eigen war. Die Schuld gegen das Naturſchöne (§. 488) nimmt daher beſtimmtere Form an: es ergibt ſich, daß die erſte Anſchauung nicht genügt, daß der Künſtler auf jenes mit neuer Intention zurückblicken muß, was eine Uebung und Bildung des Anſchauungsvermögens vorausſetzt.

Alles Angeſchaute, in den Geiſt gezogen und hier als inneres Bild ſchwebend, verliert an Beſtimmtheit und Schärfe, es wird hingenommen in den bewegten Fluß der geiſtigen Allgemeinheit, worin die Deutlichkeit des Einzelnen, der Umriß erzittert und verſchwimmt. Schon zu §. 492 mußte die neue Aufgabe, welche hier erſteht, mit der Bemerkung eingeleitet werden, daß die Phantaſie, obwohl ſie mehr iſt, als die Einbildungskraft, doch mit dieſer das Schwanken der Umriße (vergl. §. 388) theile. Sie gebietet allerdings der gaukelnden Unruhe der Einbildungskraft Stillſtand und reduzirt das Zerfließende und Verſchwommene zur Beſtimmtheit und klaren Begrenzung, allein ihr ebenfalls nur inneres Bild muß, obwohl den Träumen der Imagination gegenüber klar und ſcharf, gegenüber den nun aufgetretenen Forderungen der äußern Objectivität mit jenem allgemeinen Mangel noch behaftet ſein. Auch dieß bekommt der Künſtler in der Ausführung der Skizze zu fühlen: hier gilt es beſtimmte Zeichnung, beſtimmte Farben, Töne, Bilder, und er muß ſich ſagen, daß dieſe vor ſeinem Innern ſo klar nicht ſtehen, als er in der Freude des innern Entwerfens, in der Stunde der Viſion, da das Ideal wie ein glänzendes Traumbild vor ihm erſchien, es glaubte. Die Unbeſtimmtheit wird ſich ebenſo über Bewegungen, Handlungen, Sitten, wie über feſte ſichtbare Formen erſtrecken. Die Poeſie führt zwar ihr Werk auch nur der innern Vorſtellung vor, aber die relative Unbeſtimmtheit, welche darum das Sichtbare in ihrer Darſtellung haben darf, unterliegt doch immer noch

Digitized by Google

ganz andern und strengern Bedingungen, als die Unbestimmtheit des innern Entwurfs vor der Ausführung, sei es in welcher Kunst es wolle; eben in der Poesie aber handelt es sich ja wesentlich auch von Handlungen, Charakteren, Sitten, und wie sich der Maler bei der Entwerfung der Skizze fragt: wie ist denn das Ding, wie sieht es denn aus? und wie dieser findet, daß er es zu wissen meinte und vielmehr nicht weiß, ebenso fragt sich der Dichter: was thut, wie gebärdet sich, wie spricht diese Gattung Menschen, dieß Individuum in der und der Situation? und auch er muß sich oft genug sagen, daß er sich das Ding erst noch einmal ansehen muß, ehe er auch nur die Skizze vollenden kann. Die erste Anschauung muß also wiederholt werden; ist der Anstoß zur Erfindung nicht von der eigentlichen Anschauung ausgegangen, sondern von einem durch Ueberlieferung vermittelten Bilde (§. 386), so wird der Künstler vielleicht überhaupt erst in diesem Momente suchen, das blos durch Kunde innerlich Geschaute wirklich zu schauen, wie denn z. B. Schiller sich den Ton, Schnitt und Manier des östreichischen Militärs ansah, als er Wallensteins Lager schon concipirt hatte. Doch kann auch in diesem Falle etwas dem Gelesenen, Gehörten, überhaupt nur Vorgestellten Aehnliches an dem äußern Auge mehrfach schon früher vorübergegangen sein, nur daß es nicht mit Aufmerksamkeit angeschaut worden ist. In allen Fällen muß aber jetzt die Anschauung des Gegenstands mit einer Intention vollzogen werden, wie solche der ersten Anschauung, obwohl diese an sich bereits etwas Anderes, nachdrücklicher Erfaßendes ist, als die gewöhnliche Wahrnehmung, nicht inwohnte: die Absicht der wirklichen Darstellung legt dieser erneuten Anschauung eine verdoppelte Anstrengung der Organe, Concentrirung des Geistes und Kraft der Aneignung bei. Dieß setzt nun freilich zugleich eine durch frühere Versuche, Schulbildung, wirkliche Kunstpraxis erlangte Uebung der Anschauung voraus: eine Anticipation, die hier nicht zu vermeiden und auf welche schon zu §. 388, 1. (B. II. S. 325) hingewiesen ist. Der Künstler sieht und beobachtet anders, als der Laie; wer schon gezeichnet, gemalt, dichterisch geschildert hat, und zwar mit innerem Beruf, dessen Anschauen ist ein haarscharfes inneres Nachzeichnen, Nachbilden. Es wird aber diese wiederholte Anschauung auch bereits so vorgenommen werden, daß mit dem Anschauen auch die technische Nachbildung verbunden wird, so daß wir hier in noch bestimmterem Sinn einen Theil der Technik vorausnehmen müßen; diese Vorausnahme ist zu rechtfertigen, nachdem verschiedene Fälle und Formen unterschieden sein werden.

§. 511.

Dieses Zurückblicken ist zunächst ein vom Künstler stetig geübtes aufmerksames Umherschauen auf alle Lebenserscheinungen, welche überhaupt in das

Gebiet gehören, das seine individuelle Phantasie umfaßt. Es ist aber auch ein ausdrückliches Beobachten einer einzelnen Erscheinung, welche einen Theil des Stoffes eines angelegten Kunstwerks bildet. Eine dritte Form ist die Beobachtung der menschlichen Gestalt in Folge einer eigentlichen Bestellung: das Modell, und ihrer festgehaltenen Bewegung: der Act, was sowohl zum Zwecke des Studiums überhaupt, als auch des Studiums für ein einzelnes Kunstwerk geschehen kann; ein Mittel, das, begleitet von den zwei ersten, mehr zufälligen, Formen und getragen von der schöpferischen, organisirenden Idee ebenso ungefährlich, als unentbehrlich und von dem mechanischen Sammeln des Ekklektikers grundverschieden ist.

1. Der ganz eigene Fall, in welchem sich die Künste, die kein bestimmtes Vorbild in der Natur haben, Baukunst und Tonkunst, gegenüber der jetzt entstandenen Forderung befinden, kann hier nicht weiter erörtert, sondern nur so viel vorläufig angedeutet werden, daß ihnen das wiederholte Anschauen der eigenen Objectivirung des Entwurfs in der Skizze und theilweisen vorläufigen Ausführung derselben, das wiederholte Vertiefen in Bauzweck, Umgebung, Idee und Stimmung des Ganzen die aufmerksamere Anschauung eines naturschönen Objects ersetzen muß. Aber auch dem allgemeinen, den bildenden Künstler, Dichter, Schauspieler ungesucht durch das Leben begleitenden scharfen und hellen Anschauen der Erscheinungswelt, dem „lustigen und freudigen Umherschauen" (Rumohr. Italien. Forschungen B. I. S. 77) muß in jenen Künsten ein inniges Blicken auf Formen, ein Horchen auf Naturstimmen und Herzensstimmungen entsprechen. Der Künstler überhaupt nun wandelt mit andern Augen durch die Welt, als der Laie; er zeichnet sich nicht nur durch angeborne Frische und Allseitigkeit der Anschauungsgabe aus, sondern beobachtet auch mit bestimmtem Bewußtsein immer, er sieht nicht nur mehr, nicht nur deutlicher, sondern die Erscheinungen werden ihm auch schon im Beschauen zum reinen Scheine (§. 54), er ist im Mitspielen mehr Zuschauer, als der gewöhnliche Mensch, der mehr nur Mitspieler ist, und Ariosto studirte an seinem Vater, während dieser ihn ausschalt, geduldig zuhörend einen polternden Alten. Der Künstler sammelt jederzeit, sein Geist ist ein lebendiges Skizzenbuch. Dem griechischen Künstler vertrat lange das Leben mitten in der Schönheit mit vollen und offenen Augen, das Anschauen derselben in Gymnasien und Palästren, bei festlichen Reigen und Tänzen die ausdrücklicher veranstalteten Studien für das einzelne Werk (s. C. Fr. Hermann. Ueber die Studien der griech. Künstler), erst später, nach der Zeit des Phidias, tritt theilweise ein, was der §. als dritte Form aufführt. Ein besonders reiches Bild des stets offenen, stets gesammelten Künstlerblicks, den wir fordern, bildet das allseitige, unermüdlich sammelnde Belauschen des Ausdrucks der menschlichen Er-

Digitized by Google

scheinung durch Leonardo da Vinci; um aber auch Dichter anzuführen: wie muß Homer Shakespeare, Göthe die Augen immer offen gehabt haben! Hauptsächlich auch am Schauspieler ist es klar, wie der Künstler das innere Urbild der menschlichen Charakter-Erscheinung, das ihm seinen Künstlerberuf gibt, durch stetige allseitige Beobachtung ausfüllen und verschärfen muß.

2. Das vorhin geforderte stetige Umschauen ist, wie schon bemerkt, ein bewußteres, gewollteres gegenüber der natürlichen Frische der Anschauung, von der in §. 385 und 392 die Rede war, es unterscheidet sich davon wesentlich als eine Thätigkeit, welcher die Erfahrung vorangegangen ist, daß das unmittelbare Anschauen (obwohl dieß selbst schon ein energischerer Act ist, als das gewöhnliche Sehen) nicht genügt, sondern daß der Wille mit Bewußtsein hineingelegt werden muß. Dieß ist eigentlich schon Beobachten, wir gebrauchen aber diesen Ausdruck erst von einem Acte, welchem gegenüber diese Thätigkeit selbst wieder als eine mehr zufällige, unabsichtliche erscheint, nämlich von der besondern Vornahme eines einzelnen Gegenstandes zum Zwecke der intensiv verweilenden Anschauung für ein einzelnes Kunstwerk, das schon in der Composition begriffen ist, wie dafür zum vorh. §. ein Beispiel von Schiller bei der Ausführung von Wallensteins Lager gegeben ist. So wird z. B. auch der Landschaftmaler, wenn er das nach dem Vorbild einer wirklichen Landschaft erzeugte höhere Phantasiebild skizzirt hat und auszuführen gedenkt, entdecken, wie viele Einzelformen ihm zu unbestimmt vorschweben: da muß er das Zimmer verlassen und sich Baum, Busch, Schlingpflanze, Erdformen, Licht, Luft, Wasser genauer ansehen; aber auch diese bestimmtere Form ist wieder zufällig zu nennen gegenüber einer noch bestimmteren, wo Erscheinungen des Naturschönen ihrem Ort entnommen und zum gründlichen Besehen in das Atelier des Künstlers verpflanzt werden. Hier tritt jedoch der Gegensatz von zufällig und absichtlich noch einmal auf, nur daß er sich jetzt auf eine andere Seite der Sache bezieht, nämlich darauf, ob der Gegenstand der Beobachtung unterzogen wird, ohne darum zu wissen (weil er überhaupt dem Reiche des Bewußtlosen oder blos thierisch Beseelten angehört) oder so, daß er davon weiß. Der erstere Fall bezieht sich auf künstliche Beleuchtungen des Ateliers, den Gebrauch von Gliederpuppen für Kostüm, Faltengebung und dergl., auf Geräthe, Pflanzen, lebendige oder todte Thiere, die der Künstler vor sich nimmt, aufstellt, aufhängt. Diese Mittel wird Niemand verwerfen, vorausgesetzt nur, daß der Künstler ihre Mangelhaftigkeit fühlt und durch sonstige freie Beobachtung des Lebens, durch helles inneres Schauen ergänzt; aber schwieriger wird die Sache im zweiten Fall. Mit jenem Wissen nämlich tritt etwas Neues

Digitized by Google

und auf den ersten Blick sehr Bedenkliches in die Vorarbeiten des Künstlers ein. Zu §. 379 (B. II. S. 303) ist gesagt: „so sehr ist das Nichtgewolltseyn Wesen des Naturschönen, daß nichts widerlicher ist, als wenn in seiner Sphäre eine Absicht auf das Schöne als solches sichtbar ist.“ Schon dort ist aber dieß auch auf die Nachahmung des Gegenstands durch die Kunst übergetragen und zum voraus gefordert worden, daß derselbe in ihrer Darstellung den Ausdruck der Unabsichtlichkeit haben müße, weil sonst alle ästhetische Wirkung verloren gehe. Nun aber wird eine Person bestellt, um sich vor dem Künstler sehen zu lassen und auszuhalten, während er sie beobachtet und zugleich abbildet; diese Situation gibt ihrer ganzen Erscheinung den Ausdruck des Wissens um das Dargestelltwerden, und dieser Ausdruck ist zunächst ein Ausdruck des Gespanntseins, dann der Eitelkeit, endlich aber, da die Sache langweilig und anstrengend wird, der Ausdruck des Abgespanntseins, der Todtheit. Wir führen zunächst das Porträtsitzen an, wiewohl es streng genommen nicht in diesen Zusammenhang gehört, denn da gilt es, eben *diese* Person abzubilden, zwar so, daß aus ihrer empirischen Erscheinung das Urbild ihres Wesens ausgeschieden wird, doch nicht, um eine Ideal-Person hinzustellen, die zugleich individuell und zugleich Repräsentant einer ganzen Sphäre sein soll, wie im freien Kunstwerk, sondern die Grundlage bleibt immer, daß dieser Einzelne als solcher kenntlich dargestellt werde; auch wird mit dem Sitzenden kein Act vorgenommen, so daß er eine bestimmte Bewegung, einen besondern ausdrucksvollen Moment, Leidenschaft u. s. w. nachzuahmen hätte, daher ist weniger Anlaß zum Ausdruck der Eitelkeit, und doch sieht man so vielen Bildnissen zugleich mit der abgespannten Gespanntheit auch an, daß der Sitzende ein Gesicht *gemacht* hat. Man verlangt daher vom Porträtmaler, daß er seine Beobachtung während des Sitzens durch eine sonstige wiederholte Belauschung und durch die aus ihr entwickelte geniale Intuition des rein ausdrucksvollen Urbilds der Person ergänze. Wenden wir nun dieß auf das Modell und den Act an, wobei wir von Modellstudien zum Behufe der allgemeinen Uebung, abgesehen von der Benützung des einzelnen Modells für ein besonderes Kunstwerk, abstrahiren, weil dieß noch nicht in unsern Zusammenhang gehört. Zunächst sollte man meinen, das Modell gebe für den Zweck des Kunstwerks, das im Individuellen ja immer ein Allgemeines darstellt, zu sehr blos individuelle (beschränkt porträtartige) Züge. Es giebt allerdings Kunstwerke, denen man in diesem Sinne das Modell ansieht; z. B. Riedels Medea, Judith, Sakontala geben zu erkennen, daß hier ein sinnvoller höherer Genremaler, aber nicht Historienmaler ein weibliches Modell gefunden, das ihm passend schien, mit einem jener historischen Namen getauft und so dargestellt zu werden; ein interessanter

Digitized by Google

Fall falſcher Verknüpfung einer empiriſch einzelnen Anſchauung mit einem durch Erinnerung und Sage verallgemeinerten, idealiſirten Bilde einer Einzelperſon und nützlich zur näheren Beſtimmung unſeres Satzes, daß die Schöpfung des Ideals ausgehen müſſe von der Findung eines naturſchönen Gegenſtandes (§. 393); denn wenn es ſich von einem großen hiſtoriſchen Stoff aus der Vergangenheit handelt und Porträts von den darin auftretenden Perſonen nicht erhalten ſind, ſo kann dieſer Satz nur bedeuten, daß das Bild desſelben in der Form der Ueberlieferung (§. 386) vor die Phantaſie tretend ſie begeiſtere, Erſcheinungen aus der Gegenwart und wirklichen Anſchauung können dabei nur nachträglich, ſofern ſie dem in der Phantaſie frei aufgetauchten Bilde entſprechen, als nachhelfende Momente benützt werden, überhaupt aber geht es nicht wohl an, Charaktere aus der Vergangenheit oder alten Sage, von denen kein Bildniß fixirt iſt, vereinzelt und ohne Handlung als Porträt darzuſtellen. Gewöhnlich jedoch zeigt ein unter Abhängigkeit vom Modell entſtandenes Kunſtwerk den entgegengeſetzten Mangel: der Künſtler ſieht dem Modell nur allgemeine Formen ab und bringt ein abſtractes Bild ohne Individualität zu Stande, ja ſogar das Nationale verwiſcht ſich und die Actzeichnungen aller europäiſchen Akademieen gleichen ſich auffallend (vergl. Rumohr a. a. O. Th. I. S. 69). Dieß hat ſeinen Grund in der Ertödtung aller Zufälligkeit, alſo auch Individualität durch die Abſichtlichkeit der Stellung des Models und in dem das allgemeine Schema der Formen und Bewegungen aus dem Individuellen kalt herausſuchenden Auge des in ſolcher Weiſe abhängigen Künſtlers. Der Ausdruck der Geſpanntheit, Affectation und Abſpannung kommt hinzu und gibt einem ſo entſtandenen Bilde den Charakter der Gliederpuppe. Darum iſt aber nicht alle Benützung des Modells verwerflich; es ſtände auch ſchlimm, wenn es ſo wäre, da nicht abzuſehen iſt, woher dann der Künſtler, namentlich bei der Darſtellung des Nackten der moderne, die Mittel nehmen ſollte, ſich das Unbeſtimmte der blos innern Vorſtellung zu ergänzen. Es muß etwas dem Aehnliches, was wir vom Porträtmaler gefordert haben, nur weiter und tiefer bei dem höheren Kunſtwerke, mit dem Modell geſchehen und der §. ſtellt dieß feſt, indem er die Bedingung ſetzt, daß die allgemeine und die ausdrücklich einzelne Beobachtung des Lebens in der Wärme ſeiner ſich nicht belauſcht wiſſenden Zufälligkeit und das lebendige Ideal im Geiſte des Künſtlers als tragende und organiſirende Kraft das Modell frei verarbeiten müße, ſo daß es, in den lebendigen Fluß der innern bildenden Thätigkeit gezogen, der darzuſtellenden Erſcheinung ſeine Naturbeſtimmtheit und Lebenswärme abgibt, während das im ſtörenden Sinn Zufällige ſeiner Individualität und ebenſo der todte Schematismus ſeiner Gezwungenheit von jenem innern Bilde wie von einem Feuer verzehrt

Digitized by Google

wird. Von dieſem Standpunct aus leuchtet nun die Nothwendigkeit ein, daß der Künſtler für Ein Werk mehrere Modelle benütze. Zunächſt fordert dieß die Unvollkommenheit jedes Naturſchönen als eines Einzelnen; da nun aber die Anſammlung mehrerer unvollkommener Erſcheinungen immer noch keine Vollkommenheit macht, ſondern der Schein des Vollkommenen rein das Werk der Phantaſie iſt, ſo kann die Benützung mehrerer Modelle eben nur die Bedeutung haben, daß der Phantaſie durch ein Vergleichen gegebener Natur-Erſcheinungen der Stoff gegeben werde für die organiſche, freie That, und zwar jetzt, nachdem wir die That der Idealſchöpfung an ſich längſt hinter uns haben, der That in dem Sinne einer zweiten, die erſte, blos innere, zum Ausdruck der vollen Lebenswärme und Naturbeſtimmtheit erhebenden Schöpfung. Daß dieß lebendige freie Vergleichen und Einſchmelzen in die Einheit des innerlich ſchon vollendeten Bildes im §. als grundverſchieden von der mechaniſchen Arbeit des Ekleftikers bezeichnet wird, der ohne jene innere Schöpfung ein todtes Moſaik aus einer Vielheit empiriſcher Geſtalten zuſammenlieſt, bedarf keiner weitern Begründung. Zeuris hat aus den Mädchen von Kroton, die ihm für ſeine Helena Modell ſtanden, keine Allgemeinheit im Sinn der Schule der Caracci zuſammengeſetzt; daß die Griechen in der Zeit nach Phidias das Modell vielfach und namentlich in dieſer Art der Benützung mehrerer Modelle gebrauchten, darüber vergleiche C. Fr. Hermann a. a. O. S. 29. 30, der auch Belege aus der gleichzeitigen Philoſophie, daß ſie dieß Verfahren als ganz gerechtfertigt anſah, und die Bemerkung von Quatremère de Quincy (Essai sur l' imitation S. 246) zu Cicero Or. c. 3 (vergl. zu unſ. §. 389 B. II. S. 361) anführt: „Cicéron a spécifié le genre d' imitation individuelle, au quel ne se bornait pas le travail de Phidias; je dis au quel ne se bornait pas, parceque prétendre, qu'on ne fait pas la copie ou le portrait d' un modèle seul, n'est pas prétendre, qu'on ne se sert d'aucun modèle". Uebrigens hat das Modell ſeine Bedeutung nur für Form in der Ruhe, Farbe, für die Bewegung, ſofern ſie nicht zu ſtark iſt, um ſie willkührlich hervorbringen und einen Moment derſelben feſthalten zu können; für den Geſichtsausdruck der Leidenſchaft iſt es durchaus nicht zu gebrauchen und was von Peinigung der Modelle zu dieſem Zweck erzählt wird (Seneca berichtet ſchon von dem athen. Maler Parrhaſius, er habe einen Kriegsgefangenen gekauft und gepeinigt, um nach ihm einen Prometheus darzuſtellen), gehört zu den Verzerrungen der Kunſt. — Mit dieſen Bemerkungen iſt erledigt, was zu §. 398, 2. als eine dort noch nicht zu erörternde Frage über nachträgliches Benützen eines einzelnen Naturſchönen bei der Ausführung des innern Bildes angekündigt iſt.

Digitized by Google

§. 512.

Die erneuerte Anſchauung und ausdrückliche Beobachtung ſetzt aber nicht nur eine allgemeine Uebung des Anſchauungs-Vermögens (§. 510), ſondern auch eine Bildung deſſelben durch wirkliche Thätigkeit am Materiale (§. 491) voraus, ja ſie läßt ſich von der letztern ſo wenig trennen, daß dieſelbe wenigſtens mit den ausdrücklicheren Weiſen des Anſchauens (§. 511, 2.) entweder als vorläufige verſuchsweiſe Ausführung einzelner Theile des Kunſtwerks (Studien) oder als ſchon gültige theilweiſe Ausführung bereits Hand in Hand geht.

Wir werden zu einer neuen Erörterung, der über die Technik nämlich, noch ſtärker, als bisher, hingedrängt. Schon die früher vorausgeſetzte allgemeine Uebung des Blicks begreift auch die Uebung durch Technik ſchon in ſich: nur durch Darſtellen lernt man ſehen, nur das Auge erkennt Formen, zu dem eine Hand gehört, welche ſie ſchon nachzubilden verſucht hat. Nimmt aber nun der Künſtler ein Naturſchönes ausdrücklich vor ſich, um das zu unbeſtimmte innere Bild deſſelben zu ſchärfen und zu beleben, ſo ſieht er es natürlich nicht blos an, ſondern er bildet es ſogleich nach. Auch dieſe wirkliche Ausführung muß, wiewohl es ſich nicht mehr blos von der Vorausſetzung einer techniſchen Thätigkeit als einer vorhergegangenen handelt, ſondern eine ſolche nun als gegenwärtige eintritt in unſern Zuſammenhang, hier vorausgenommen werden, denn ſie gehört zur Vorarbeit der Ausführung und der Accent fällt nicht auf die Technik, ſondern auf eine erneute Anforderung des Naturſchönen an die Anſchauung und Auffaßung. Unzweifelhaft gilt es von der ſogenannten „Studie" (man gebraucht das Wort im Unterſchied vom Studium als allgemeiner Bildung der künſtleriſchen Fähigkeiten weiblich), daß ſie unter den Begriff der Vorarbeit fällt. Ein einzelner Baum, irgend ein Landſchaftſtück, Thier, menſchliche Geſtalt oder ein Kopf kann nun von einem Künſtler mit voller Virtuoſität ausgeführt werden, aber ſofern die Ausführung nur den Zweck hatte, beſtimmte Formen genau zu erfaßen und in künſtleriſcher Nachahmung zu feſſeln mit dem Vorbehalte, dieſe Nachahmung eines Stoffs, der nur einen Theil des Kunſtwerks bilden ſoll, bei der Aufführung des Ganzen ſelbſt wieder nachzuahmen, iſt ſie eben eine Studie. Von Studien nach Werken anderer Künſtler reden wir hier nicht, denn ſie haben nicht dieſe Bedeutung, ſondern gehören zu den allgemeinen Ausbildungsmitteln des Künſtlers. Uebrigens macht nicht nur der Bildhauer und Maler, ſondern auch der Dichter Studien, wenn er einzelne Theile eines Ganzen aus friſcher Erinnerung einer aufmerkſamen Anſchauung vorläufig ausführt, wobei natürlich die zweite Nachahmung wegfällt, wofern man nicht die weitere Ueberarbeitung des Concepts und die letzte Schrift als ſolche anſehen will. Wenn nun aber ein Naturſchönes als Theil eines Kunſt-

Digitized by Google

werks nicht blos vorläufig nachgebildet wird, sondern während der Ausführung des Ganzen, die gelten und bleiben soll, die erneute Anschauung zu Hilfe gezogen und ihre Nachbildung unmittelbar in das Ganze eingetragen wird, so ist freilich die Technik schon in vollem Zuge, aber das daran, daß hier mitten in diesem Zuge ein naturschöner Gegenstand zu Hilfe genommen werden muß, gehört nicht in den Zusammenhang der Technik an sich, sondern ebenfalls in den vorliegenden, welcher die aufs Neue hervortretenden Ansprüche des Naturschönen darzustellen hat, die wir nun in einen bestimmten Begriff noch zusammenfaßen müßen.

§. 513.

1 **Aus der Nothwendigkeit dieser erneuten Anschauung erhellt der bleibende selbständige Werth, den das Naturschöne trotz seiner Aufhebung in die Phantasie so lange behält, bis die Ausführung des Kunstwerks vollendet ist (vergl. §. 232, 2): es besteht neben der Phantasie ebensosehr als ihr Correctiv, als sie**
2 **sein Correctiv ist. Hienach erst erledigt sich vollständig die Streitfrage über die Naturnachahmung in der Kunst, und zwar dahin, daß diese ebendie Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls (§. 40) Trübungen jeder Art (§. 379. 380.) ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem idealen Scheinbilde wiederholt, in der Zurückführung aber das Vorbild mit der Bestimmtheit seiner Formen und der Wärme seiner Lebendigkeit nacheifernd fest im Auge behalten muß.**

1. Solange die Phantasie ihr inneres Bild nicht völlig in die Objectivität übergetragen hat, behält das Naturschöne ihr gegenüber den Werth einer selbständigen Form des Daseins des Schönen; dieß ist der tiefere Grund, warum auch eine schon als Theil der letzten Ausführung gültige technische Nachbildung eines Modells am Schluße des vorh. §. noch aufzuführen war: erst wenn das Kunstwerk vollendet ist, verschwindet in ihm das Gebiet des Naturschönen, das in ihm dargestellt ist, ist ganz in ihm aufgehoben, so daß der ächte Beschauer nicht mehr von ihm weiß, es in seinem reinen Abbilde ganz vergißt und auch der Künstler für dießmal damit abgeschlossen hat. Auf dem ganzen Wege vom innern Bilde zur Ausführung dagegen steht das naturschöne Object noch da neben dem Bilde im Geist des Subjects, worein es eingegangen ist und in dem es verschwinden soll, es steht noch da als Richtmaaß für die Wahrheit der Nachahmung, freilich nicht für die gemeine, empirisch richtige, wohl aber als Richtmaaß für die wahre Nachbildung seiner ewigen Grundformen, wie sehr sie in ihm als Individuum getrübt sein mögen. Noch hier auf dem Puncte des Uebergangs zur vollen Ausführung, ja gerade hier in voller Kraft macht sich daher der Satz §. 232, 2. geltend,

Digitized by Google

daß gegenüber der subjectiven Einseitigkeit der Phantasie die unmittelbar objective Existenz des Schönen in der Natur das Recht ihrer einseitigen Existenz behaupte, und ebenhieher gehört die Bemerkung zu §. 391 (B. II. S. 334): „der wache Geist behält außer dem innern Bilde zugleich den Gegenstand, um jenes mit diesem zu vergleichen, und so ist freilich mit der vollen innern auch eine, das Bild an der Sache messende, äußere Objectivität vorhanden; wir haben die Natur im Rücken, dürfen sie aber nicht verlieren.“ Eine Art von Rache, die das Naturschöne an der siegreichen Phantasie noch nimmt, in die es einsinken mußte, um in ihr aufzuerstehen, einen nachgeholten Rechtsanspruch haben wir in §. 488 schon die Nothwendigkeit genannt, daß die Phantasie objectiv bilde, wie die Natur; nur eine Fortsetzung davon ist es, daß die eigentliche Phantasie nun noch diese Prüfung aushalten muß, ob sie sich aus der Willkühr und dem Taumel der bloßen Einbildungskraft wirklich erhoben habe zu ihrem Idealbildenden Acte, wozu den Prüfungsstein der Gegenstand in seiner realen Strenge abgibt: er zügelt die Phantasie, sie verstößt sich an ihm den Kopf, solange sie noch ungezogen ist. Was diese Strenge heißen will, davon wissen die Künstler zu sagen: nicht eine Blättergruppe, nicht eine Faltenmasse ist aus der Erinnerung allein zu geben, der Gegenstand will in seiner strengen Bestimmtheit noch einmal angesehen und verglichen seyn; vollends ein Ganzes, eine Handlung, menschliche Verhältnisse und Sitten: da wollen Studien jeder Art gemacht sein. Der Widerspruch, daß nunmehr die Phantasie an dem, was sie prinzipiell zu ihrem Object herabgesetzt hat, einen Widerhalt findet, der gegen sie drückt und ihr seine Strenge entgegenhält, daß sie über alles Einzelne hinausgehen muß, um aus der Trübung die wahre Form zu entbinden, und daß sie diese doch nicht finden kann ohne die Gegenwart und scharfe Anschauung dieses Einzelnen: dieser Widerspruch des gegenseitigen Correctivs ist ein vorhandener und getilgt wird er nur im fertigen Kunstwerk.

2. Daß die Streitfrage über Naturnachahmung im Prinzip gelöst sei durch die Lehre von der Phantasie §. 379 — 399 (die Zusammenstellung des Wesentlichen s. §. 398 zu 2 S. 360 im II. B.) ist schon zu §. 488 ausgesprochen aber ebendaselbst bemerkt, daß zu ihrer völligen Abwicklung noch etwas fehle, und dieß Fehlende ist jetzt völlig ergänzt. Sie weiter verfolgen hieße Veraltetes aufwärmen. Daß die Griechen, und namentlich Aristoteles, mit dem Ausdruck μίμησις einen ganz unbefangenen Sinn verbanden, ist eine längst bewiesene Sache. Besonders schlagend ist die Stelle in Aristoteles Poetik C. 25, wo er die Nachahmung geradezu im Sinne von objectiver Darstellung versteht, indem er aufstellt, der Dichter dürfe in seinem Namen am wenigsten sagen, denn nicht in diesem Sinne sei er Nachahmer; Homer sei es, der am besten wisse, was er

Digitized by Google

zu thun habe, er mache es nicht wie die Andern, die immer ihre Dichterperson vordrängen, Weniges und selten aber nachahmen, sondern nach kurzem Anruf an die Muse führe er geradezu einen Mann oder eine Frau oder sonst etwas ein und nichts ohne, sondern mit Charakter. Wie es die Franzosen mit ihrem pseudo-aristotelischen Prinzip der Naturnachahmung meinten, erfährt man am Besten, wenn man Diderots Versuch über die Malerei mit Göthes Anmerkungen liest (Göthes Werke B. 36); Diderot hält das Prinzip viel strenger (vergl. das von uns zu §. 52, 1. angeführte Beispiel vom Buckligen) ein, als Batteux (**Les beaux arts reduits à un même principe**), der ohne Einsicht in den Widerspruch, der daraus entsteht, den Geschmack als wählendes Prinzip neben das der Naturnachahmung stellt. Das Gesetz der Naturnachahmung löst sich im Versuche, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen, ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, so ist das Prinzip aufgegeben. Wäre übrigens eine absolute Copie der Natur auch möglich, so ist nicht abzusehen, zu welchem Zweck man sich die Mühe geben soll, zu machen, daß die Dinge doppelt da sind, eigentlich und im Nachdruck; es müßte denn nur die Genugthuung sein, die in dem Machen an sich, in der Ueberwindung der Schwierigkeiten liegt, welche nöthig ist, um als geschickter Nachdrucker der Schöpfung diesen Schein einer Doublette hervorzubringen, und dieser Reiz der gemeinen Nachahmung ist allerdings sofort aufzunehmen, nur nicht als Seele der Kunst, sondern als einer der Ausgangspuncte der Technik. Das Prinzip der Naturnachahmung ist aber überhaupt historisch, nicht dogmatisch zu behandeln: es war der Ausdruck jener Opposition gegen die falsche Idealität, welche den volleren Schein der Natürlichkeit forderte und nun übersah, daß aus der Gerechtigkeit dieser Forderung nichts weniger folgt, als daß die Kunst eine Copie der Natur sein soll. — Der §. hebt als Ziel der Nacheiferung die Bestimmtheit der Formen und die Lebendigkeit der Natur hervor: nur der Schein dieser Lebendigkeit ist es natürlich, nach welchem die Kunst streben kann; die empirisch wirkliche Lebendigkeit des Naturschönen ist ja zugleich sein Mangel und Tod (vergl. namentlich zu §. 379 B. II S. 301 unten). Das Streben nach immer vollerem Scheine der Lebendigkeit wird sich aber als das Treibende und Bestimmende in der Reihenfolge der Künste erweisen; ganz verschieden ist der Umfang des Scheins der Bewegtheit des Lebens in den einzelnen Künsten, ebenso in ihren Zweigen und ihrer Geschichte, wie sie durch die historischen Ideale bestimmt ist.

Digitized by Google

c.

Die Technik.

α.

Ihre Voraussetzungen.

§. 514.

Soll nun auf diese Vorarbeit die wirkliche Ausführung folgen, so tritt die Aufgabe, das Material sinnlich zu bewältigen und zum Träger des Phantasiebildes umzugestalten (§. 489—491), als eine so neue und schwere hervor, daß ihre Lösung eine auf anderem Gebiet erworbene Fertigkeit in Ueberwindung eines Theils der Hindernisse voraussetzt. Dieß Gebiet ist das der mechanischen Thätigkeit für äußere Zwecke oder das Handwerk: die elementare Voraussetzung der Kunst, der Boden, aus dem sie sich erhebt und den sie, wenn sie entwickelt ist, umgekehrt wieder zu sich heraufhebt und mit ihrem Geiste durchdringt.

Welche Kluft trotzdem, daß im innern Bilde auch die Ausführung mitangelegt ist, zwischen dieser und jenem besteht, ist in und zu §. 491 dargestellt. Der Stoß der reinsten und zartesten Geisteskräfte auf das spröde Material wäre geradezu vernichtend für die Darstellungslust, wenn nicht etwas dazwischenträte, was, auf ganz anderem Gebiete ausgebildet, die Gewalt desselben vermittelnd schwächt, das Gebälke zur Brücke über die Kluft liefert. Eine Art von Fertigkeit muß der höheren, geistdurchdrungenen, welche die Kunst fordert, zu Hilfe kommen, die sich der Mensch früher erworben hat, weil sie sich leichter erwerben läßt. Dieß ist die mechanische Fertigkeit des Handwerks. Sie ist nicht schlechthin leicht, sondern die Frucht eines an sich ebenfalls schweren Kampfs mit dem Materiale, man nennt sie daher, wenn man das Wort nicht im eingeschränkt ästhetischen Sinne gebraucht, ebenfalls eine Kunst, denn in dieser weitern Bedeutung bezeichnet das Wort jedes Ueberwindenkönnen von Schwierigkeiten sinnlicher Art. Das Sinnliche ist dabei wesentlich, denn, sagt Kant (Kr. d. ästh. Urthlslr. §. 43) sehr richtig, „das, was man kann, sobald man nur weiß, was gethan werden soll, wird nicht Kunst genannt, sondern nur das, was man, wenn man es auch auf das Vollständigste kennt, dennoch darum zu machen noch nicht sofort die Geschicklichkeit hat.“ Wenn man sagt: „das ist eine Kunst“, so hat man

Digitized by Google

immer die Beherrschung eines widerstrebenden sinnlichen Objects im Auge. Zunächst nun ist es das Bedürfniß, was den Menschen mit der raschen Hand der Nothwendigkeit und des Erwerbtriebs zur mechanischen Fertigkeit führt lang, ehe er daran denkt, der schweren Masse die lebendigere geistige Form des Phantasiebilds überzuziehen. Alle Thätigkeiten aber, welche ein dem äußern Zwecke dienendes Object herstellen, sind, so schwer sie an sich sein mögen, doch darum unendlich leichter, als die künstlerische Technik, weil in ihnen das herzustellende Object dem Zwecke gemäß, dem es als Mittel dienen soll, verständig gedacht wird und die Ausführung ein reines äußeres Nachbilden des Gedachten ist: da geht es nach Schuh, Zoll, Zahl und die straffe Linie bezwingt das spröde Material. Zwar fordert man von dem Handwerker (und höhern Mechaniker, den wir trotz dem Stufen-Unterschiede, der ihn von diesem trennt, hier mit ihm zusammenfassen,) auch Instinct und innere Anschauung und die Anfänge des Handwerks, da es noch keine Meßkunst u. s. w. gab, mußten nicht blos einem gezeichneten Plan und Riß mit dem deutlichen innern Bild zu Hilfe kommen, sondern ihn geradezu durch dieses ersetzen, allein auch dieß Bild ist etwas wesentlich Anderes, als das ästhetische Phantasiebild, in welchem die Norm mit der Zufälligkeit der Individualität (§. 31. ff.) sich zu einem incommensurabeln Ganzen durchdringt. Es bedarf einer qualitativ andern Technik, um diese geistig unmeßbare Form in das rohe Material zu übertragen, einer solchen, welche bis in die Fingerspitzen durch das innerlich angeschaute Bild während der ganzen Arbeit bis zum letzten Meiselschlag und Pinselstrich von innen heraus flüßig bestimmt und durchdrungen ist. Einem so schweren Prozesse aber eben muß vorgearbeitet, der mechanische Theil der Thätigkeit muß auf einem andern Gebiete bis zur Fertigkeit vorgeschritten sein, so daß der Künstler den Handgriff als solchen traditionell erlernen kann. Diese Aussonderung eines traditionell mechanischen Theils der künstlerischen Technik darf nicht so mißverstanden werden, als ließen wir im Widerspruch mit unserem frühern Satze (§. 491) das innere Schaffen und die Technik wieder auseinanderfallen; denn es ist nur eine Unterscheidung von zwei Seiten innerhalb dieser Technik selbst: sie zerfällt als solche in einen mechanischen und einen nicht mechanischen Theil und diese beiden verhalten sich so, daß jener erlernt seyn muß, damit dieser sich in ihn ergießen könne, d. h. eine allgemeine Fertigkeit der Hand, Uebung der Sinne muß erworben seyn, damit die so gebildeten Organe in ununterbrochenem Fluße dem inneren Bilde, der Auffassung und Anschauung diensibar werden und so die geistvolle concrete Technik auf die erlernte mechanische, abstracte impfen. Ich muß z. B. überhaupt fertig zeichnen und malen können, ehe ich in meine Zeichnung, mein Colorit den besondern Charakter gießen kann, der meiner

Digitized by Google

Anschauungsweise entspricht und, wenn sie eine geniale ist, einen neuen Styl begründet. Zunächst ist aber in unserem Zusammenhang nicht die Rede von dem mechanischen Theile der Technik innerhalb der Kunst, (die nun dem Handwerke gegenüber die freie heißt), sondern von der Geschicklichkeit überhaupt, die das Handwerk ausbildet, dem Ablauschen der Natur des Materials, dem Erfinden von Werkzeugen zu seiner Bewältigung, der Uebung der Hand und des Nervs, wie solche mittelbar der Kunst, die wir vorerst als gar nicht vorhanden betrachten, zu gute kommen soll. So verstanden kann unser Satz nicht besagen wollen, daß dasselbe Individuum, das Künstler werden soll, durch das Handwerk hindurchgegangen sein müße; wohl aber, wenn der Boden völlig geebnet ist für die Kunst, tritt in denjenigen Handwerken, denen ihrer Natur nach ein Uebergang zur Kunst näher liegt, als andern, diese Einheit in den Personen auf: der Baumeister wird Baukünstler, der Zimmermann, Schreiner, Küfer, Schaffler zieht nicht, um seinem Werke den künstlerischen Schmuck zu geben, den Schnitzer zu Hilfe, sondern er wird selbst Schnitzer und läßt etwa in weiterem Fortschritte das Handwerk ganz fallen, um rein künstlerische Schnitzwerke auszuführen, so daß von da an erst Handwerk und Kunst sich trennen; Peter Vischer war ein einfacher Rothgießermeister, der von der Meisterschaft des Handwerks durch die Ornamentik zur künstlerischen Composition aufstieg, aber sein Modell selbst abgoß und anspruchslos bei seiner Zunft blieb. So machten die Künstler des Mittelalters überhaupt keinen Anspruch auf eine höhere Rangstufe, als die des Handwerks, auf dessen Boden sie standen. Auch in Griechenland schied sich der Künstler dem Stande nach nicht vom Handwerker, er blieb δημιοργὸς, χειρώναξ, der Name τέχνη umfaßte Kunst und Handwerk und z. B. die großen Meister des Erzgußes fiengen so einfach an, wie P. Vischer (vergleiche Hermann. Ueber die Studien der griechischen Künstler S. 6). Dieß ist der wahre und gesunde Ausgangspunct der Kunst; wie sie technisch ihre Wurzeln im Handwerk hat, so moralisch im Marke des Volks, im Volksboden. Das Gesagte gilt nun zunächst nur von den bildenden Künsten; Musik und Dichtkunst, schon im Alterthum gegenüber den durch Handarbeit thätigen Künsten durch den Namen artes liberales höher gestellt, scheinen in diesem Zusammenhang gar nicht aufgeführt werden zu können; doch haben auch sie, bei allem Unterschiede des Materials, ihre Technik, die in eine productive und eine mechanische Seite zerfällt, und die letztere setzt eine Uebung (des Ohrs, der Hand, der Sprachbehandlung) auf anderem, beziehungsweise ebenfalls untergeordnetem Gebiete, dem des Angenehmen und Nothwendigen, auch hier voraus. — Der Schluß des §. bereitet die Wendung vor, wo sich das Verhältniß zwischen Handwerk und Kunst umkehrt: nachdem diese sich

Digitized by Google

aus jenem herausgearbeitet, neben und über ihm besteht, hat sie es wieder zu sich heraufzunehmen, das veredelte Handwerk wird ein Seitenzweig der Kunst und tritt so in einer Reihe anhängender Thätigkeiten im System der Künste wieder auf. Da hat sich denn aber das Nothwendige und Nützliche, wie es vom Handwerke hergestellt wird, bereits mit einem Höheren verbunden, das auf einem Triebe ruht, der nun gesondert als weitere Voraussetzung der Kunst aufzuführen ist.

§. 515.

1 **Ueber das Gebiet der Nothdurft, dem das Handwerk dient, erhebt sich der Mensch auf dem Wege zur Kunst durch einen Trieb, das Leben und seinen stoffartigen Ernst in einem bloßen Scheine darzustellen, der den Reiz des Ernstes, eben indem er ihn mit sich führt, wieder auflöst: den Spieltrieb.**
2 **Derselbe hängt sich theils an das Werk der äußern Zweckmäßigkeit und an die eigene persönliche Erscheinung, um *verschönernd* jenem den Schein der Freiheit zu geben, *schmückend* den Ausdruck des unendlichen Werths der Persönlichkeit in dieser zu erhöhen; theils, in selbständigerer Form als *Nachahmungstrieb* auftretend, stellt er entweder subjectiv durch die eigene Person des Spielenden, oder in objectiver Gestaltenbildung die Erscheinungen des**
3 **Lebens dar. Von dem Kunsttriebe unterscheidet er sich dadurch, daß der Schein, den er sucht, nicht der reine Schein (§. 54) ist.**

1. „Auf dem Wege zur Kunst", denn daß von der Arbeit für die äußern Zwecke des Lebens unzählige andere Formen des theoretischen und praktischen Thuns aufwärts zur Bildung führen, versteht sich, ebensosehr aber, daß diese, ausgenommen die geistige Thätigkeit, die der folgende §. aufführen wird, für uns, die wir die Linie, welche zur Kunst führt, fest einhalten, zur Seite liegen bleiben. — Den Begriff des Spiels müssen wir zuerst ganz einfach und anspruchslos, ohne Rücksicht auf die höhere Bedeutung, die ihm, von *Kant* angeregt, *Schiller* beilegte, vor uns hinstellen. Fangen wir bei dem Thiere an: es ist das Hauptzeichen der höheren Stellung, welche die Säugethiere in der Thierwelt einnehmen, daß sie, wenigstens in der Jugend, spielen, doch schon bei dem Vogel läßt sich das Spiel wahrnehmen. Alles Thierspiel aber ist ein Aufführen von Scheinkämpfen (wozu auch scheinbare Jagd gehört), also ein Fingiren des Ernstes, um dessen Spannung und Erregung ohne seine Schmerzen zu genießen in einem frei erzeugten Scheine. Es ist dieß ein Beweis, daß die Thiere nach der Seite der Intelligenz Einbildungskraft, nach der Seite des Willens Trieb der freien, zwecklosen Thätigkeit haben. So ist nun auch das menschliche Spiel, obzwar als ein vom Geiste durch-

Digitized by Google

drungenes spezifisch höher, durchaus ein Darstellen des Lebens in einem freien Scheine, um den Reiz des Ernstes ohne den Druck des Ernstes, die Form ohne die pathologisch materielle Schwere der Sache zu genießen, sich in die Spannung hineinzutäuschen und die Täuschung, indem sie erzeugt wird, wieder aufzulösen. Aus der nachahmenden Form nehmen wir als Beleg hiefür die Scheinkämpfe herauf, welche die allgemeinste Art auch des menschlichen Spieles sind. Fast alle Spiele der Kinder und der jugendlichen Völker sind solche Scheinkämpfe, sei es mehr im eigentlichen Sinne oder in dem des Wettkampfes. Die feineren geselligen Spiele der Erwachsenen und Gebildeten sind Wettstreite des Witzes und Scharfsinns, wobei, um das Bild des Lebens vollständig zu machen, dem Zufall ein Raum offen gelassen ist. Es darf aber nicht um fühlbaren Gewinn oder Verlust gehen, sonst ist das Spiel kein Spiel mehr, sondern artet in Häßlichkeit aus. Von diesem störenden Ernste des Spiels, der immer einen zerfressenen Zustand der Sitte anzeigt, sind jedoch die wirklichen Gefahren wohl zu unterscheiden, die mit den Kampfspielen der Volksfeste von jeher verbunden waren, denn hier liegt hinter dem Spiele ein tiefer nationaler Ernst, dem wohl bewußt ist, daß, wer im Spiele die Gefahr scheut, auch im Ernste nicht wagt; die blutigen Gladiatorenspiele der Römer aber zeigen einen starken, rohen Sinn an, dem das ächte Spiel überhaupt fremd war. Es sind nun die Hauptformen des Spiels zu unterscheiden.

2. Der Spieltrieb in der Form des Verschönerungstriebs scheint unter die obige Begriffsbestimmung nicht befaßt werden zu können. Sieht man aber die zuerst aufgeführte Form, die Verschönerung eines Products des Handwerks durch den Ueberfluß der Zierrath, näher an, so leuchtet ein, daß durch diese Zuthat das Werk, das der äußern Zweckmäßigkeit dient, ein Aussehen bekommen soll, als diene es nicht, sondern genieße ein eigenes, freies Dasein, wäre um seiner selbst willen da. Der Weg ist daher hier nur ein anderer, der Sinn aber derselbe, wie in unserer allgemeinen Auffaßung des Spiels: der stoffartige Ernst des Lebens wird nicht vorneherein frei fingirt, sondern er ist (in einem seiner Zwecken dienenden Arbeitsproducte) wirklich da, aber er wird wieder weggetäuscht. Weil das Merkmal der ursprünglich freien Fiction fehlt, ist diese Form allerdings die untergeordnetste, an sich aber darf ihre hohe Bedeutung nicht verkannt werden: sie ist es, durch die das Handwerk, wie schon zum vorherigen §. berührt ist, den Uebergang zur Kunst macht, durch sie arbeiten sich die Völker aus der Barbarei heraus, sie begründet einen Theil der Sphären, welche als anhängende in das System der Künste einzureihen sind, durch sie schlingt sich die Kunst, den Druck der Erdenschwere lösend, mit dem Leben zusammen. Ihre hohe

Digitized by Google

Bedeutung ist in anderem Zusammenhang schon §. 23, 3. ausgesprochen. — Der Schmuck der eigenen persönlichen Erscheinung ist mit der Verschönerung eines todten Products der Zweckmäßigkeit, obwohl er zunächst auch an einem solchen, der Kleidung, angebracht wird, nicht zu verwechseln, denn nicht die Kleidung wird geschmückt, sondern durch sie der Leib als Erscheinung des Geistes; der Schmuck will aber sagen, daß diese Erscheinung ein Unendliches anzeigt, das in keinem seiner bestimmten Zwecke erschöpft ist, sondern frei schwebend eine Welt in sich trägt: indem sich der Mensch schmückt, erklärt er spielend die Noth und den Drang des Lebens für Schein. Uebertreibt er es freilich, so kehrt sich die Sache um und der Schmuck, statt die Unendlichkeit seines Herrn auszusprechen, macht ihn zu seinem Narren und Knecht. Wie frühe übrigens diese Form auftritt, wie selbst der Wilde durch sie über die Arbeit für die Nothdurft sich erhebt, zeigen die höchst feinen Schmuck-Erzeugnisse selbst der rohesten Völker. — Es tritt nun aber natürlich eine höhere und selbständigere Form des Spiels erst ein, wenn ein Ganzes, ein Stück aus dem Lebensbilde vorneherein fingirt wird. Wir nennen diese höhere Form Nachahmungstrieb, ohne zu verkennen, daß es zwei Arten des Nachahmungstriebs giebt, einen stoffartigen, der im wirklichen Lebensernste unbewußt den Sitten und Gewohnheiten Anderer nachgeht, und einen freien, den eigentlich mimischen: nur der letztere gehört als eine Gattung des Spieltriebs der Aesthetik an. Mit der subjectiven Form desselben stehen wir an der Hülse, worin der Keim des Schauspiels liegt, denn die Lust, sich zu maskiren und andere Personen darzustellen, ist sein Ausgangspunct. Es ist nicht der Keim selbst, dieser liegt vielmehr, wie für das Schauspiel (Drama und darstellende Kunst), in dem geistigen Schöpfungstriebe der Phantasie; aber in dieser Gattung trifft die Phantasie, wenn sie sich äußern soll, gewisse Fertigkeiten solcher Art schon ausgebildet an, wie sie der Spieltrieb entwickelt (Mummenschanz, religiöse, nachahmende Tänze, Chöre), und eben von solchen vorausgesetzten Uebungen ist die Rede, sonst dürften wir nur einfach für alle Kunst die Spiele der Einbildungskraft, welche der Ausbildung der Phantasie vorausgehen, als Vorstufe anführen, was aber eben nicht hieher, sondern in die Lehre von der Phantasie gehört. Aber nicht nur das Drama, sondern was in allen Gattungen der Poesie objective Darstellung heißt, zieht irgendwie aus dieser vorausgehenden Verlarvungslust (die ja auch in dem mehr epischen und lyrischen, als dramatischen Göthe so stark war) Vortheil; der Tanz ferner ist ursprünglich mimische Darstellung nicht blos von Empfindungen, sondern auch von Sitten und Handlungen, und auch die einfachsten Anfänge der Musik kann man als ein Spiel ansehen, das seine Lust daran hatte, Empfindungen mit Anklang von Naturlauten nachzuahmen.

Digitized by Google

Auch auf das Thierische erstreckt sich diese Nachahmungslust: Kinder und Wilde (namentlich mit außerordentlicher Naturtreue die Indianer in ihren Thiertänzen) ahmen gern Thiere nach, dem sinnlichen Menschen ist dieß natürlich; das Nächste, wozu er nachahmend aufsteigt, werden Kämpfe sinnlicher Stärke sein, wohin eben die oben angeführten Scheinkämpfe gehören. Das Höchste aber, was dieser spielende Nachahmungstrieb zu seinem Gegenstande macht, sind Charaktere und Sitten; daher liegen die Mummenschänze und dergl. schon nahe an der eigentlichen Kunst. — Eine spezifisch andere Seite des nachahmenden Spieltriebs ist die im eigentlichen Sinn objective, welche fremde Gestalten in einem Materiale nachahmt. Die ältesten plastischen Versuche der Völker (Zeichnung und Malerei ist viel jünger, ihre Anfänge sind aber auch noch bloßes Spiel) sind in ihrem Wesen Dasselbe wie die Puppenspiele der Kinder. Auch hier jenes Motiv, das wir allem Spiel zu Grunde liegend fanden: der Mensch bereitet sich die Lust, von ebendem, was ihn als wirklich Lebendiges stoffartig umgibt, einen Schein zu erzeugen, eine zweite scheinbare Auflage; es ergötzt ihn, sich einzubilden, das Bild sei ernstlich die Sache selbst, wobei er sich doch bewußt ist, daß es bloßer Schein ist. Aber auch hier werden im bloßen Spiele Geschicklichkeiten erworben, die nachher der Kunst zu gute kommen, und zwar nicht nur der bildenden, sondern aller objectiven Darstellungsfähigkeit. Die Genugthuung des Selbstgefühls, so geschickt zu sein, ist allerdings ein wesentliches, wiewohl nur secundäres, Motiv sowohl bei dieser, als bei allen Formen des Spieltriebs. Wer die Kunst auf die Naturnachahmung stellt, erklärt sie für Spiel.

3. Der Begriff des Spiels ist allerdings schon so hoch gefaßt worden, daß dieß kein Vorwurf wäre: das „freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstands," worin Kant (Kritik der ästh. Urthlskr. §. 9) das Wesen des ästhetischen Wohlgefallens sucht, scheint es gewesen zu sein, was Schiller (Ueber die ästh. Erziehung d. Menschen Br. 15. 26. 27.) bestimmte, denselben so zu steigern, daß er identisch wurde mit dem der Hervorbringung und des Genußes der Schönheit. Er sieht den Gegensatz des Stoff- und Form-Triebs, des Naturgesetzes und Sittengesetzes im Spiele ausgelöscht: indem die Idee zur Anschauung, die Anschauung zur Idee, die Pflicht zur Neigung und die Neigung zur Pflicht wird in dem freien Scheine des Spieles, kehrt der Mensch zur reinen Indifferenz seiner Unendlichkeit aus jenem Zwiespalte zurück. Es ist höchst interessant, wie Kant und er hier aus dem Dualismus der Reflexionsphilosophie herausstreben; was bei Kant die Einbildungskraft und der Zweckbegriff des Verstandes ist, das erweitert Schiller zu dem Gegensatze des Naturtriebs und der geistigen Gesetzgebung überhaupt, und wie Kant ein drittes Gebiet freien Wohlgefallens entstehen läßt, indem er zu zeigen sucht, wie

Digitized by Google

die Einbildungskraft dem Verſtande den Zweckbegriff zuſchiebt, der in einer harmoniſchen Naturerſcheinung anklingt, dieſer aber, weil kein beſtimmter Zweckbegriff gedacht werden kann, ihn der Einbildungskraft zurückſchiebt, ſo läßt Schiller den ganzen Dualismus von Geiſt und Natur im Schönen, das zugleich ſinnlich und unſinnlich, zufällig und nothwendig iſt, ſich auflöſen. Aber für dieſe Höhe genügt der Begriff des Spiels nicht mehr. Das Spiel erzeugt den oben dargeſtellten Schein, aber es erzeugt nicht den reinen Schein, d. h. es ſtellt dar, was nicht da iſt, indem es den vom Durchſchnitt getrennten Aufriß der Erſcheinungen nachahmt, aber es tilgt in der nachgeahmten Geſtalt nicht die Mängel des Naturſchönen, es fehlt ihm die Idealität. Daher täuſcht der Spielende zwar nicht ſich ſelbſt, aber er erfreut ſich daran, den Zuſchauer in die gemeine Täuſchung zu verſetzen, als wäre die Sache ſelbſt da, nicht bezweckt er den „aufrichtigen" Schein des Schönen, der „weder Realität vertreten will, noch von derſelben vertreten zu werden braucht." Kein Sprachgebrauch berechtigt dazu, jene erhabene Illuſion, welche nicht Realität lügt und doch die Wahrheit aller Realität ins Gemüth ſenkt, unter den Begriff des Spiels da zu befaßen, wo es auf wiſſenſchaftlich genaue Beſtimmung ankommt.

§. 516.

Die Fertigkeit in der Beherrſchung des Materials, welche durch das Handwerk und das Spiel erworben wird, gibt ſich zuerſt in einzelnen Grundſätzen Rechenſchaft von den Geſetzen des Naturſtoffs und ſeiner Behandlung, welche ſich, indem von anderer Seite der reine Erkenntnißtrieb dieſe Gebiete betritt, allmählich zu Wiſſenſchaften erweitern, die nun ebenfalls der künſtleriſchen Technik als Vorarbeit und Hülfsmittel zu dienen beſtimmt ſind.

Auch das Spiel muß als Ausgangspunct eines Bewußtſeins über techniſche Regeln aufgeführt werden, denn, anfangs rein willkührlich, ordnet und organiſirt es ſich mit der Zeit: das verſchönernde verbindet ſich mit dem Handwerk und es entſtehen höhere, feinere Gewerke, die natürlich ihre Regeln haben; das ſubjectiv nachahmende bildet ſich als Tanz, Mimik u. ſ. w. einen Rhythmus, ein Geſetz, das objectiv nachahmende macht Erfahrungen über Material, Werkzeug und ſeine Handhabung, worin es natürlich auch vom Handwerk lernt. Zugleich iſt aber der Erkenntnißtrieb in ſeinem eigenen Intereſſe thätig, die Natur der Dinge und die Geſetze der menſchlichen Thätigkeit zu erforſchen, und auf dieſen verſchiedenen Wegen entſtehen die Wiſſenſchaften, welche nachher Bedingungen der künſtleriſchen Technik werden. Natürlich arbeitet übrigens

Digitized by Google

die Kunſt von ihrer Seite ebenfalls an der Entwicklung und Fortbildung derſelben mit. Was nun die Ausbildungsſtufen dieſes theoretiſchen Bewußtſeins betrifft, ſo ſind theils Zeiten, theils Zweige wohl zu unterſcheiden. Die Epochen blühender Kunſt im Alterthum und Mittelalter haben im Großen und Ganzen mit dem Inſtinct und einzelnen Regeln ausgereicht, erſt an der Grenze des höchſten Schwungs hat ſich ein wiſſenſchaftliches Bewußtſein über die Geſetze der darzuſtellenden Natur (namentlich Anatomie), des Materials, der Technik ausgebildet. Unſere und jede künftige Zeit aber trifft die Wiſſenſchaft bereits ausgebildet an, der Schüler muß ſie, ſoweit ſie ſich auf die Kunſt bezieht, durcharbeiten, wobei er die Erleichterung, die ſie ihm verſchafft, mit einer Gefahr bezahlt, welche demnächſt zur Sprache kommen muß. Unterſcheidet man jedoch verſchiedene Zweige ſo erſcheint dieſer Gegenſatz der Zeiten zunächſt wieder beſchränkt. In einigen der erſteren nämlich muß allerdings ſchon in der inſtinctiven Zeit ein theoretiſches Bewußtſein vorhanden ſein: ohne geometriſche, mechaniſche, ſtatiſche Kenntniße läßt ſich überhaupt nicht bauen, einige mineralogiſche, ſtatiſche Kenntniſſe, ein Bewußtſein über die Proportionen des menſchlichen Körpers ſetzt die Bildhauerkunſt voraus, über den Rhythmus in Muſik und Poeſie entwickeln ſich Begriffe und die Malerei kann ohne die Kenntniß der Perſpective ſich nicht als ſelbſtändige Kunſtform ausbilden. Von einem ſyſtematiſchen Ausbau dieſer Wiſſenſchaften kann jedoch in den Epochen, deren blühende Kunſt auf einer naiven Cultur ruht, nicht die Rede ſein und ebenſo beſchränkt iſt das theoretiſche Bewußtſein ſeiner Ausdehnung nach: es gibt z. B. keine Farbenlehre, keine Anatomie; Mathematik und Phyſik haben weſentliche Zweige, die jetzt zur Propädeutik des Künſtlers gehören, noch gar nicht getrieben und dieſe qualitativen und quantitativen Lücken ſind nur der Ausdruck einer noch unentwickelten Reflexionsbildung, wodurch der oben ausgeſprochene Gegenſatz im Ganzen und Großen ſich wiederherſtellt.

β.

Die Schule.

§. 517.

Tritt nun die Phantaſie auf den ſo vorbereiteten Boden ein, ſo findet ſie ihre Arbeit am Materiale zwar erleichtert, aber ſie hat dem auf andern Gebieten Erlernten einen völlig neuen Geiſt einzugießen. Dieſer Schöpfung ſtellt ſich das Material unendlich ſpröder entgegen, als den in §. 514—516 vorausgeſetzten Thätigkeiten: es beengt durch die ſinnliche Ausſchließlichkeit ſeiner Natur die Freiheit der Erfindung und es ſträubt ſich, die flüſſig lebendige Form in ſich aufzunehmen.

Digitized by Google

Es versteht sich, daß es sich hier nicht von einem Momente der Geschichte handelt, in welchem die Phantasie, vorher unthätig, plötzlich eingetreten wäre. Sie ist als innerer Drang gleichzeitig mit dem Handwerke, dem Spiele, der Forschung da, die ersten Versuche, ihr inneres Bild technisch darzustellen, treten nach den ersten Schritten des Handwerks u. s. w. rasch hervor und geben ruckweise jenen Vorarbeiten die Richtung nach der ästhetischen Form. Es ist nur unser wissenschaftlicher Gang, der die Gebiete streng sondern muß, um sie wieder lebendig zu vereinigen. — In §. 514 sind die Schwierigkeiten, die das Material dem Künstler entgegenhält (weßwegen wir in §. 491 ein besonderes Talent der Technik annehmen mußten), ganz im Allgemeinen ausgesprochen. Diese Schwierigkeiten sind nun durch die Vorarbeiten, von denen die Rede gewesen ist, in einem gewissen Sinne besiegt, über das Gröbste ist man hinweg, aber das Feine und damit die größere Schwierigkeit beginnt erst. Diese hat zwei Seiten. Die eine bezieht sich auf die innere Phantasiethätigkeit, auf die wir hier zurückblicken müßen. Wir haben zwar gesehen, daß der Künstler schon im innern Erfinden auch die technische Ausführung vorbildet (zu §. 491), er nimmt also die Natur eines bestimmten Materials schon bei der geistigen Thätigkeit mit in Rechnung (vergl. §. 493 Anm.); allein der Stoß auf das nicht blos vorgestellte, sondern wirkliche Material ist dennoch ein ungeheurer. Dieses trägt den streng ausschließlichen Charakter alles sinnlichen Daseins; stumm, starr, streng nothwendig steht es dem geistig weichen, flüßigen, unendlicher Möglichkeit vollen Bilde der Phantasie gegenüber. Nur gewisse Seiten der Lebenserscheinungen laßen sich in ihm darstellen, andere schlechthin nicht (auf die besondere Bewandtniß, die es mit der Dichtkunst hat, können wir hier nicht eingehen, daß sie aber für die über Alles sich erstreckende Ausdrucksfähigkeit ihres Vehikels, der Sprache, und Empfänglichkeit ihres Materials, der Phantasie im Zuhörer, andere Vortheile opfern muß, leuchtet zum voraus ein); kein Trotz bezwingt diese Grenze, er bestraft sich durch Mißlingen; die Intentionen des Künstlers müßen sich fügen und er muß vielfach noch an der Composition selbst ändern. Zudem haben die meisten Künste unter verschiedenen Materialen bald zu wählen, bald sind sie in gegebenen Fällen auf eines unter denselben beschränkt, neue werden entdeckt (Stein-Arten, Metallcompositionen, Farben und dergl.) und neue Erfahrungen sind daran zu machen. Die andere Seite bezieht sich auf die technische Ausführung. Will man sich recht klar machen, was über diesen Punct, der nun ausdrücklich hervorzustellen war, anmerkend schon zu §. 514 gesagt werden mußte, so betrachte man die Arbeit des Handwerkers oder der Fabrik nach dem Entwurfe eines Künstlers oder die Copie eines Kunstwerks aus derselben Werkstätte: nicht nur überhaupt der Mangel an Seele springt

Digitized by Google

hier auf den ersten Blick in die Augen, sondern auch die Hand erkennt man, die wohl gelernt, oder die Maschine, der man wohl aufgelegt hat, ein Material nach Winkel und Maaß zu bearbeiten, aber nicht, ihm den Schwung der belebten Form einzuhauchen. Ein anderer, ein runderer, ein geistreicherer ist der Zug der Künstlerhand, der Strich seines Pinsels, seines Modellirholzes, seines Bogens, der Klang seines Worts, aber auch dem Künstler ist das nicht im Schlafe gegeben worden.

§. 518.

Auf der andern Seite ist diese erschwerende Natur des Materials ein Widerlager, das durch seine Gegenstemmung die Phantasie ebensosehr zur Erfindung neuer Motive, die gerade den Hindernissen abgewonnen werden, als zum Heraustritt aus der Innerlichkeit und muthigen Ringen mit den äußern Schwierigkeiten reizt. Aber diese bestehen und es gilt, von vornen zu lernen und durch eine besondere Uebung aus der geistigen Welt der Phantasie und der mechanischen, spielenden, verständigen Thätigkeit ein neues Drittes, die künstlerische Technik, zu bilden.

1. 2. Das Material in der Kunst hat dieselbe Bedeutung wie alles Object als Nicht-Ich: durch seinen Gegenstoß setzt sich die Thätigkeit des Ich überhaupt erst in Bewegung. Die Schranke selbst ist der Drang ihrer Ueberwindung, der Kampf steigert den Kampfmuth, und im Feuer desselben ruft der Geist dem schweren Stoffe zu: du sollst und mußt dich zwingen lassen, deine Gesetze selbst, die ich kenne und achte, müssen meiner Absicht dienen! Diese allgemeine Wahrheit bestimmt sich aber, wie in allen Sphären der Thätigkeit, so auch in der künstlerischen, zu der besondern, daß Reibung mit der strengen Ausschließlichkeit des Materials im Geiste des ächten Arbeiters die Funken neuer Motive hervorschlägt. Zu diesem Satze, der schon in der Lehre vom geistigen Theile der Vorarbeit zu §. 493, 1. nicht zurückgehalten werden durfte und der nachher zu §. 504 noch einmal berührt ist, wollen wir als Beispiel nur anführen, welcher Reichthum von Schönheiten neuerdings in Baiern dem Backstein, auf den man durch den Mangel an gewachsenem Stein in einem Theile dieses Landes angewiesen ist, abgewonnen wurde, zu welcher Zierlichkeit es die Holzbaukunst (wiewohl sie zur wahren monumentalen Kunsthöhe sich nie erheben kann) in steinarmen Ländern gebracht hat; wir erinnern an die Fortschritte der Schnitzer- und Dreher-Kunst in Geräthen u. s. w. in Gegenden, wo feine Thon-Erde fehlt; in München hätte die Gießerkunst schwerlich die bekannte Höhe erreicht, wenn der Marmor leichter zu beschaffen wäre; in der Malerei hat der Auftrag auf Kalk die Mängel, die er mit sich führt, durch Größe

des Styls erſetzt; der Lithograph und Kupferſtecher ſucht dem farbloſen Schwarz durch die Behandlung einen Anklang von Farbe abzugewinnen; die Muſik hat ſcheinbar arme Inſtrumente durch Erfindungen zu den ſeelenvollſten Tönen befähigt und die Poeſie das Vehikel einer tonloſen und harten Sprache (namentlich Shakespeare das Engliſche) mit Feueratem in Fluß gebracht, ſo daß ihm eine Kraft entſtieg, worin ihm ſchönere Sprachen nicht folgen können. Zu dem Materiale müßen wir auch weitere Bedingungen, Ort, Aufſtellung, Licht, Zeitmoment u. ſ. w. ziehen und auf die tauſend Fälle hinweiſen, wo Zwang dieſer Bedingungen für geiſtvolle Künſtler vielmehr ein Hebel der fruchtbarſten Gedanken, ganzer Compoſitions-Reihen und Cyclen, und der anziehendſten Behandlung geworden ſind.

2. Dieß Alles erſpart dem Künſtler den Kampf mit den Schwierigkeiten des Materials nicht; „des Fleißes Nerv muß ſich ſpannen, nur beharrlich ringend unterwirft der Gedanke ſich das Element, nur des Meiſels ſchwerem Schlag erweichet ſich des Marmors ſprödes Korn.“ Auch die Lieblingskinder des Dichters ſind „Schmerzenskinder“ (Göthe von ſeiner Iphigenie) und es iſt nur die Palme des Ringens, daß man dem fertigen Werke den Schweiß nicht mehr anſieht. Nur die ſaure Arbeit des Lernens ſchafft das Band zwiſchen der ſchwungloſen Fertigkeit, die das Handwerk verleiht, der leeren Regel, die durch das Spiel befeſtigt wird, der kalten Einſicht, welche die Wiſſenſchaft gibt, und zwiſchen der innerlich ſchaffenden Phantaſie: die beſeelte Technik, die Kunſttechnik.

§. 519.

1 Es gibt allerdings eine Kunſt mit dem denkbar geringſten Maaße von techniſcher Bildung, jedoch nur in Gebieten, wo das Material von einer Nachgiebigkeit iſt, die einen unmittelbaren Uebergang des Innern in das Aeußere erlaubt. Dieß iſt die Kunſt vor der Kunſt, die naive Kunſt: die einzige Stufe, wohin die allgemeine Phantaſie der beſondern im künſtleriſchen Schaffen folgt. Mehr ein Gemeinproduct des Volks, als ein Werk des Einzelnen, iſt ſie nach Inhalt tief, voll, innig, nach Form entweder kurz und einfach oder lückenhaft in der Compoſition, gedrängt, knapp, incorrect in der Ausführung, aber durch die Friſche ihrer Unmittelbarkeit eine Verjüngungsquelle für die
2 Kunſt einer ausgetrockneten Bildung. Dagegen folgt der Naturaliſt mitten in einer ſchon gebildeten Kunſtwelt dem bloßen Inſtincte, deſſen Führung eine zufällige iſt und deſſen urſprüngliche Friſche ſich bei mangelnder Schule in angewöhnten Formen verhärtet.

Digitized by Google

1. Nur in denjenigen Gebieten kann es eine naive Kunst geben, wo das Material oder das Vehikel (diesen Unterschied wird die Lehre von der Poesie aufhellen) unmittelbar in den eigenen Organen der Phantasieerfüllten Seele liegt, also in der Musik und Poesie (auch dem Tanz); diese Unterscheidung muß aus der Kunstlehre vorausgenommen werden, die naive Kunst ist aber eine so wesentliche, in der Lehre von der Technik bedeutende Erscheinung, daß sie trotz ihrer Beschränkung auf besondere Kunstgebiete schon hier einzuführen ist. Jene zwei Künste vereinigen sich im Volksliede, an welchem die gedrängte Charakteristik der naiven Kunstform, wie sie der §. gibt, seines Orts zu erläutern ist, so daß hier nur die Hauptzüge hervorgehoben werden können. Zuerst ist ganz im Allgemeinen die Lehre vom Verhältniß der allgemeinen und besondern Phantasie auf dem Puncte, wo wir sie in §. 416 ff. zuletzt stehen gelassen, wieder aufzunehmen. Kann der allgemeinen Phantasie, wie in §. 416 dargethan ist, nicht alle höhere Productivität im Sinne des innern Bildens abgehen, so folgt von selbst, daß sie in irgend einem Maaß auch zur künstlerischen Darstellung fortgehen wird, eben in den Gebieten nämlich, wo dieß mit einem Minimum von Technik möglich ist, denn begäbe sie sich in die Schule der Technik, so würden wir das Subject der allgemeinen Phantasie selbst, nämlich das volksmäßig naive Gesammtsubject, verlieren. In den bildenden Künsten, da diese ein gegenüberstehendes sprödes Material zu bewältigen haben, kann bei diesem Minimum der Technik von eigentlicher Kunst nicht die Rede sein, sondern was die allgemeine Phantasie von Kunst-Aehnlichem hier leistet, bleibt auf der Stufe des Spieles stehen. Wie nun das innere Phantasiebild der allgemeinen Phantasie das Gesammtproduct eines massenhaften Instincts ist (§. 416), so auch ihr Werk: der Sänger ist nur „der Mund der Sage" (Wilh. Grimm) und der einfachsten Grundgefühle des Volksgemüths; ja die Sage und diese einfache Gemüthswelt bildet sich und lebt gerade in und durch diese kunstlose Kunst. In welcher Weise bei diesem Zurücktreten des Einzelnen das Entstehen des Lieds und seiner Melodie zu denken ist, darüber eben ist in der Darstellung des Volkslieds erst Auskunft zu geben. Waldfrische ist der Charakter der naiven Kunst, sie gleicht der ungefaßten Quelle im Waldesdunkel, sie blüht und duftet wie die Erdbeere unter den Moosen des Tannendickichts. Sie verhält sich zur Kunstpoesie wie das Naturschöne zur Phantasie: sie ist, wie jenes für diese, Voraussetzung und Stoff für die eigentliche Kunst; von ihrer weiteren wichtigen Bedeutung, daß nämlich eine ausgetrocknete Bildungskunst aus diesem Borne neue Jugend trinkt, zeugt vor Allem der Moment in der deutschen Literatur, als der jugendliche Göthe an Herders Hand zur Naturkraft des Volkslieds und Shakespeares (der zwar Kunstdichter war, aber selbst gegen den eindrin-

Digitized by Google

genden welschen Geschmack aus dem Marke der sächsischen Volkspoesie die beste Kraft sog) aus dem französischen Garten der falschen Classicität sich zurückwandte.

2. Man nennt die Naturdichtung und Naturmusik nicht naturalistisch; denn bei diesem Ausdruck ist nach festgestelltem Sprachgebrauch ein Zustand ausgebildeter Technik vorausgesetzt und er bezeichnet weder Völker, noch Schichten eines Volks, welche durch allgemeinere Culturverhältnisse diesem Zustande ferngerückt sind, sondern einzelne Subjecte, die mitten in demselben stehen, aber sich der Schule nicht unterwerfen mögen, sondern dem Glücke des Instincts vertrauen. Man darf hier nicht an jene Naturen denken, von denen am Schlusse der Anm. zu §. 487 die Rede war; der Naturalist hat wirkliche Fülle der Kraft, welche den Uebergang vom innern Bilde zur äußern Darstellung mit Leichtigkeit vollzieht, aber weil er nicht lernen mag, hängt eine gewisse Naturrohheit auch seiner gelungensten Darstellung an, sein Werk ist, weil er sich der Zufälligkeit der Natur überlassen hat, heute gut, morgen schlecht und schließlich gewöhnt er sich doch in gewisse Formen ein, die, von keinem Fleiß, Nachdenken und Uebereinkommen künstlerischer Erfahrung geschaffen, der todte Niederschlag der ursprünglich warm strömenden Naturkraft sind. Den vollen Gegensatz gegen den Naturalismus bildet die Schulbildung ohne Talent; eine andre Schattirung bezeichnet der Ausdruck routinier (hauptsächlich vom Schauspiel hergenommen wie der Ausdruck Naturalist): der Routinier hat alle technischen Kunstgriffe durch Erfahrung und Geschicklichkeit, aber ohne gründliche Schule und Ernst des Nachdenkens sich angeeignet, „hat die Sache los", ist immer bereit, nicht in Verlegenheit zu bringen, aber auch nie tief und bedeutend. — Uebrigens hat der Ausdruck Naturalismus noch eine andere, materielle Bedeutung, die in diesen Zusammenhang gar nicht gehört: dann bezeichnet er den Grundsatz der Naturnachahmung in der Kunst, wie er in bestimmter geschichtlicher Form gegenüber einem naturlosen Idealismus und der auf bloße Nachahmung vorhandener Kunst-Muster gegründeten Manier sich geltend gemacht hat.

§. 520.

1 **Die Erziehung zur eigentlichen, durch technische Bildung vermittelten Kunst nimmt die ganze Kraft des Lernenden in Anspruch; der Schüler, der ihr sein**
2 **Leben widmet, unterscheidet sich streng vom Dilettanten. Vorausgesetzt ist bei dieser Erziehung, daß durch das Genie die Technik des Handwerks und Spiels schöpferisch über sich selbst gehoben und ein gewisser Inbegriff von Regeln gebildet sei (vergl. §. 412). Das Genie sammelt Schüler um sich, die unter seiner Leitung in die vorgerückte Technik eingeweiht werden, den Rückblick auf**

Digitized by Google

das Naturſchöne (§. 510—513) nunmehr als Studium betreiben und zugleich die Werke des Lehrers und anderer genial Vorgeſchrittener zum Vorbild nehmen.

1. Der Unterſchied der Kunſt vom bloßen Spiele erſcheint hier erſt in ſeiner vollen Bedeutung: das Spiel iſt momentan und will mühelos ſein, die Kunſt fordert den ganzen Mann, ſie nimmt die ganze Kraft eines Menſchenlebens in Anſpruch, und zwar zuerſt die ganze Kraft einer Jugend für die Schule und ihre langen Lehrjahre. Da gilt es lernen und auch nachdem man eine gewiſſe Stufe der Ausbildung erſtiegen hat, ſich des Hervorbringens enthalten, ſo lange man nicht im Beſitze der Sicherheit iſt. Der Dilettant dagegen übt die Kunſt wie ein Spiel; einen allgemeinen Trieb zur Nachahmung, ein Intereſſe an gewiſſen Stoffen, eine natürliche Leichtigkeit in gewiſſen Theilen der Darſtellung hält er für Talent und Beruf; ſtatt ſich der Geduldprobe der ordentlichen Schule zu unterwerfen, glaubt er es abgethan mit dem oberflächlichen Kunſt-Unterricht, wie er in die allgemeine Erziehung übergegangen, und flüchtiger nachträglicher Uebung, welche die Reſultate langer, mühſam erworbener Fertigkeit leicht oben abſchöpft, und indem er von da unmittelbar zur Ausübung ſchreitet, verhält er ſich zur Kunſt wie der Pfuſcher zum Handwerk; „weil ein Vers ihm gelingt in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet und denkt, glaubt er ſchon Dichter zu ſeyn" (Schiller). Dem Inhalte nach iſt ſein Werk ſubjectiv: er ſieht das Object und gibt ſtatt deſſen pathologiſch ſeine Empfindung über das Object. Er ſchiebt ſein Ich in den Gegenſtand, er iſt eitel. In ſolchen Zweigen, wo das Subject allein ſchon für ſich viel bedeutet, kann er ſich am eheſten dem Künſtler nähern, ſo in der lyriſchen Poeſie, Muſik, Tanz; in den Gattungen aber, die als ſolche ſchon objectiver ſind, Epos, Drama, Malerei, plaſtiſchen Verſuchen, Bau-Entwürfen, erkennt man, daß es ihm an der Hauptſache, an der Erfindung eines Ganzen fehlt, an der Architektonik. Er iſt daher immer unſelbſtſtändig, Plagiarius. In der Technik iſt er ungründlich, d. h. entweder geiſtreich mit Vernachläßigung des Mechaniſchen, oder mechaniſch geſchickt und ſauber ohne Mark und Feſtigkeit in den Grundlagen: er hat den Handgriff ohne ſeine Vorbedingungen abgeſehen. So gibt es in der Malerei manche Dilettanten, die ſauber malen, aber Keinen, der gut zeichnet. Der Dilettantismus hat jedoch ſeinen Werth; er iſt ein edlerer Zeitvertreib (namentlich häusliche Muſik und Liebhabertheater), er leitet den Kunſtſinn dahin, wohin der Künſtler nicht kommt, begründet Kennerſchaft, verbreitet Cultur. — Dieſe Sätze ſind zum Theil wörtlich aus Göthes trefflicher Skizze „über den ſogenannten Dilettantismus oder die praktiſche Liebhaberei in den Künſten (Werke B. 44 S. 264 ff.); Göthe und Schiller beſchäftigten ſich auf-

merksam mit einer Erscheinung, die als Zeichen der Zeit damals schon in raschem Wachsen begriffen war. — Der Dilettant ist wohl vom Autodidakten zu unterscheiden: dieser läßt sich ein gründliches Lernen angelegen sein, aber Umstände oder Eigensinn halten ihn von praktischer Anweisung durch einen Meister fern; er bildet sich nach Mustern, da ihm aber Niemand den Handgriff zeigt, so behält seine Leistung Zeitlebens einen idiotischen Charakter, dem man ansieht, wie er mit Mühe und auf langen Umwegen sich dasjenige angeeignet hat, worin die Schule durch verkürzte Methode und Rath der Kundigen ihren Zögling zur Sicherheit führt.

2. Wir können ohne scheinbaren Widerspruch hier nicht vorwärts: wir fordern Schule, damit ein Künstler werde, und brauchen doch den Künstler, um die Schule zu schaffen. Dieser Widerspruch hebt sich nur, wenn wir uns aus dem gewordenen Zustande in die dunkeln Anfänge zurückversetzen, wo geniale Persönlichkeiten aufeinander folgend die gemeine Technik ruckweise, wie wir es schon zu §. 517 ausgedrückt haben, in die beseelte ästhetische hoben: da haben wir freilich Künstler, welche Schüler bilden, ohne selbst Schüler (nämlich Kunstschüler, denn in der Schule des gewöhnlichen Handgriffs müssen sie irgendwie sich gebildet haben,) gewesen zu sein, aber je weiter wir zurückgehen in dieser unbestimmbaren Linie, desto mehr haben wir uns diese fortschreitenden Persönlichkeiten vorzustellen als solche, welche Künstler nur in dem Sinne waren, daß der Anstoß, die Möglichkeit der Kunst von ihnen ausgieng. So beseelt ein Cimabue die zum Handwerk herabgesunkene byzantinische Malertechnik mit höherem Ausdruck, er begründet eine Schule, aber näher betrachtet ist dieß nur die Staffel für Giotto, und dessen Schule wieder für Fiesole, Masaccio u. s. w.; aber bei ungleich geringerem Erbe, als selbst Cimabue, haben einst große Talente mit Anstreichen begonnen und mit den Anfängen der Malerkunst geendigt. Gehen wir nun von solchen Anfängen vorwärts bis zu entwickelten Zuständen und nehmen die Lage der Dinge je wie sie besteht, wenn eben ein Genie, ein schöpferischer Künstlergeist entscheidende Wirkungen verbreitet hat, so wird die Sache einfach und es ist gleichgültig, welchen Punct wir ins Auge faßen, denn wir haben überall Meister, die Schüler gewesen sind, und dasselbe Verhältniß kehrt immer wieder: der geniale Meister schafft eine neubeseelte Technik. Seine Wirkungen bestehen in Regeln, die sich aber nicht formuliren lassen; sie sind keine bloße Stimmung, Weise zu schauen, sie sind vielmehr ganz bestimmt und constituiren eine feste Technik, sie geben dem überlieferten Inbegriff der Verfahrungsweise, welcher selbst schon der Niederschlag früherer genialer Entwicklungen ist, nicht nur neuen Geist, sondern auch einen neuen Leib mit festem Knochengerüste, aber sie lassen sich nicht in Buchstaben fassen,

Digitized by Google

sie sind persönlich, das Genie macht nicht Regeln, sondern ist Persongewordene Regel (vergl. zu §. 412 Th. II S. 396) und was davon lernbar ist, kann nur praktisch mitgetheilt werden. Einem solchen Lehrer strömen nun die Schüler zu und nachdem einzelne Talente seine neugeschaffene Technik sich angeeignet haben, begründen auch diese ihre Werkstätten und sammeln Schüler. Der Schüler ist zunächst Lehrling, er dient von unten herauf und hat die handwerksmäßigen Theile der Technik (Farbenreiben u. dgl.) als Handlanger zu üben, bis er als Geselle an den Ausführungen des Meisters Theil nimmt und so in die Uebung des geistigen Theils seiner Technik eintritt, man hat die freiere Stellung des Schülers im Atelier des modernen Künstlers, wo, wie in Paris, der Lehrer etwa nur zweimal in der Woche seine Schüler besucht und diese früh zu eigenen Hervorbringungen übergehen, zunächst ganz fernzuhalten. Unter der Leitung des Meisters nimmt nun der Schüler die Studien nach der Natur vor; sie haben jetzt eine andere Bedeutung, als in §. 511, wo sie als dem selbstständigen Kunstwerke dienend aufgeführt sind: sie sind Uebungen. Und zu dem naturschönen Stoffe, der als Uebungs-Vorlage dient, den der Meister sehen und wiedergeben lehrt, tritt nun ein neuer Stoff der übenden Nachahmung: die zweite, die erhöhte Natur eben in den Kunstwerken des Meisters und anderer Meister, auch solcher, die einer vergangenen, aber in gewissem Sinne noch Maaßgebenden Kunstblüthe angehören: der Schüler muß sich durch Copiren bilden. Für die neuere Zeit ist hier die Antike ein Haupt-Gegenstand des nachbildenden Studiums.

Daß diese Formen der Künstlerbildung im strengen Sinne nur von den bildenden Künsten gelten, leuchtet ein; der Musiker und der Dichter errichtet keine Werkstätten. Zwischen diesen zwei ist aber wieder ein wesentlicher Unterschied; die Musik hat noch eine sinnliche Technik, welche der Meister unmittelbar an Schüler, die jedoch nicht im Verhältniß eines ununterbrochenen Zusammenseins zu ihm stehen, praktisch mittheilt; in der Poesie aber gibt es keinen Unterricht, da tritt an die Stelle desselben theils einzelner Rath, Wink des bewährten Dichters, theils aber die stille Uebung in der Anschauung der vorhandenen Meisterwerke; der Anfänger wagt sich auch mit selbstständigen Hervorbringungen früher in in die Oeffentlichkeit, und diese zieht ihn durch die Schule der Erfahrung.

§. 521.

Diese Erziehungsform ist die ursprüngliche, concrete; sie gehört den Zeiten an, wo die Kunst sich noch bescheiden mit dem Handwerk zusammenfaßt und die Grundsätze der Zunftverbindung auf die Verhältnisse ihrer Schule überträgt. Sie ist patriarchalisch familiär und naiv, wohlthätig durch die Frische der persön-

Digitized by Google

lichen Leitung, aber gefährlich durch deren Einseitigkeit; doch der Drang des Genius in dem begabten Schüler wirft diese Fessel ab: er vergleicht, wandert, sucht vorgerücktere Meister auf und wird selbst schöpferischer Meister, der die Kunst durch einen neuen Aufschwung vorwärts führt.

Das Lehrlings- und Gesellen-Verhältniß, von welchem zu dem vorh. §. die Rede gewesen ist, war im classischen Alterthum und Mittelalter ganz dasselbe wie im Handwerk. Der älteste Schooß der Fortpflanzung technischer Uebung ist die Familie, der Vater lehrt den Sohn oder die Söhne und diese pflanzen das Erlernte in weitere Zweige der Familie und an die Enkel fort. Diese Form erhält sich auch neben entwickelteren Zuständen, man denke z. B. an P. Vischer und seine Söhne. Das Verhältniß zwischen dem Meister und den aus fremdem Hause um ihn sich sammelnden Schülern, das sodann an die Stelle der Familientradition tritt, stellt nur eine patriarchalische Erweiterung der Familie dar, die Lehrlinge und Gesellen leben in der Regel im Hause des Meisters und sind seiner Zucht wie Kinder des Hauses untergeben. Diese so erweiterten Familien sind im Mittelalter durch das über die bildenden Künste ausgedehnte Zunftwesen zu einem größeren Ganzen zusammengeschlossen, dessen Satzungen den Uebergang vom Lehrling zum Gesellen, von diesem zum Meister an strenge Bedingungen knüpfen und neben der Reglung der Stufen der Technik zugleich die ganze gesellige Stellung der Glieder ordnen und die sittliche Aufführung unter die Aufsicht der Zunft stellen. Am weitesten war dieß in der Maurerzunft ausgebildet, deren locale, durch die großen Bauten vereinigte Innungen (die Bauhütten) sich über ganze Länder miteinander verbanden, eigene Gerichtsbarkeit hatten und den ausgesprochensten Corpsgeist entwickelten. Das Selbstbewußtsein des Künstlers, das jetzt in subjectiver Vereinzelung leicht erkrankt, hatte durch dieses Zunftleben seine gesunde Wurzel in dem Ehrgefühle der Genossenschaft; die strenge und lange Schule begründete Sicherheit und Gediegenheit in den handwerksmäßigen Grundlagen der Kunst, die Vertraulichkeit ihrer Form bedingte ein warmes Einleben in den Styl des Meisters, fesselte aber allerdings den Schüler zu eng an Einen Meister; er verfestigte sich so in dessen Kunstform, daß sie seine zweite Natur wurde. Daher die Erscheinung einer Menge von Schulbildern, welche nur der gründlichere Kenner nicht mit Werken des Meisters verwechselt: eine Uniformität, welche in der neueren Zeit so nicht möglich ist; Giotto's Styl konnte nur durch jene Erziehungsweise der Künstler ein Jahrhundert lang in Italien herrschen. Zum Gesellen-Leben gehört nun aber auch das Wandern und dieß war das Gegenmittel gegen die Uebermacht der häuslich beschränkten Einflüsse Eines Meisters. In dem begabten Schüler, der selbst die Bestimmung

Digitized by Google

hatte, eine neue Schule zu gründen, war der Wandertrieb eben der Drang des Fortschrittes über den bisherigen Meister; man vernimmt, daß dessen Standpunct überflügelt sei, man sucht den Ort der neuen Fortschritte auf. Masaccios Fresken in S. Maria del Carmine zu Florenz waren ein Studirzimmer für die großen Geister, die nachmals die Malerei zu ihrem Gipfel führten, einen Leonardo da Vinci, Mich. Angelo, einen Raphael, der aus der Werkstätte seines Meisters zur neuen Hochschule der Malerei, nach Florenz wanderte. Aber umgekehrt wanderten auch die Meister und verpflanzten die Fortschritte der Kunst, die sie selbst hervorgerufen, an andere Orte, wo sich ihnen wieder Schüler anschlossen; so Leonardo da V. nach Mailand, M. Angelo und Raphael nach Rom. — Wir haben so drei Formen der Künstlerschule: Vererbung in Familien, locale Meisterwerkstätte, Aufsuchen auswärtiger berühmter Meister oder Wanderungen dieser selbst (alle drei Stufen lassen sich ebenso in Griechenland unterscheiden vergl. Hermann a. a. O. S. 7. ff.); diese drei Formen stehen zueinander im Stufenverhältniß der steigenden Lösung der patriarchalischen, familiären Form und wenn man bedenkt, daß die großen Hauptsitze der Kunst, die der wandernde Geselle aufsucht, zugleich die Mittelpuncte eines gereiften wissenschaftlichen Bewußtseins über die Technik sind, so findet man sich bereits am Uebergang zu einer spezifisch verschiedenen Form der Kunsterziehung.

§. 522.

Dieser Erziehungsweise steht als reflectirte und abstracte Form die moderne akademische gegenüber. Unumgänglich in einer Zeit, welche im vergleichenden Ueberblick einer langen Reihe von Kunstentwicklungen die Regel zum systematischen Bewußtsein erhoben und mit einem weiten Kreise von Wissenschaften in Verbindung gesetzt hat, wirkt sie wohlthätig durch die Gründlichkeit und Vollständigkeit der Durchbildung, die sie gewährt, so wie in gewissem Maaße durch den Sporn der Concurrenzen, nachtheilig durch den Mechanismus des Uniformen, wobei sie doch die Gefahren einseitiger Einflüsse, die von Einer, oder verwirrender, die von mehreren verschieden denkenden Persönlichkeiten ausgehen, nicht vermeidet.

Die Akademieen haben sich bekanntlich zuerst in Italien nach Ablauf der großen Kunstblüthe im sechzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Entstehung des Eklekticismus (namentlich in Bologna) gebildet und es liegt im Wesen dieser Erziehungsanstalten, daß sie einen relativen Abschluß der Kunst voraussetzen; eine frisch blühende Kunst hätten sie niemals erfunden, sie sind modern und laufen in Einer Linie mit allen den Er-

Digitized by Google

findungen und Culturformen, welche an die Stelle des Individuellen und Unmittelbaren eine durch Abstraction erdachte Kraft setzen, die gleichmäßig und gleichzeitig eine größtmögliche Summe von Stoff bearbeitet: Fabriken, modernes Militärwesen u. s. f. Die Entstehung ist auch hier eine ganz natürliche und nothwendige: man übersieht eine lange Kunstgeschichte, man hat ihre Resultate, die Manieren, Style, technischen Uebungen vieler Meister und Schulen vor sich liegen; man formulirt, vergleicht sie und sucht das Erprobte, das Beste herauszuziehen; es bildet sich also ein Auszug, ein Abstractum, ein Inbegriff von Regeln. Nun aber hat sich gleichzeitig auch die Wissenschaft zu der Reife herangebildet, von welcher zu §. 516 im Unterschiede von den persönlichen Einsichten einzelner Meister in der Zeit einer mehr instinctiv blühenden Kunst die Rede gewesen ist, und sie gibt einen ganzen Umkreis ihrer Zweige an den Kunstunterricht als unerläßliches Fundament einer gründlichen Disciplin ab: Mathematik, Geometrie, Statik, Optik, Perspective, Anatomie; aber auch das Bewußtsein über das Schöne selbst und seine Wirklichkeit als Kunst faßt sich allmählich in die Einheit und Allgemeinheit des Gedankens zusammen, es entsteht eine Aesthetik, Kunstlehre, Kunstgeschichte und der Schüler soll auch diesem Denken und Wissen über das Element seiner eigenen Thätigkeit nicht fremd bleiben. So massenhaft angesammelte und so auf ein Allgemeines reduzirte Bildungsbedingungen kann nun der Schüler weder in der Werkstätte eines Meisters mehr vereinigt finden, noch sich auf eigene Faust zusammensuchen. Man bedenke zugleich, daß keine Werkstätte die Musterwerke früherer Meister, nach denen er sich bilden soll (vergl. §. 520, 2.), namentlich die des Alterthums, das als erstes unter allen Mustern (§. 438) erkannt ist und in dessen Geist der Schüler durch übende Nachbildung innig eindringen soll, in dem Umfange vereinigen kann, wie der moderne Erziehungsplan es fordert, daß also Sammlungen gegeben sein müssen, welche zu den wechselnden Generationen der Schüler eines Bezirkes, Landes sich als bleibender Vereinigungspunct verhalten. Ebenso ist es aber mit den andern Bildungsmomenten bestellt: ihre Masse und der Charakter der Allgemeinheit, den sie angenommen, führt von selbst dahin, daß eine Einrichtung geschaffen werden muß, welche den wiederkehrenden lernenden Geschlechtern ihr Bedürfniß fortwährend reicht und sich zu ihnen verhält wie die Maschine zu dem immer neuen Stoff, der ihr zur Verarbeitung zugeschoben wird. Diese Vergleichung soll zunächst noch keinen Tadel enthalten, sie leitet ihn aber allerdings ein. Die Vorwürfe, welche seit der Reformation der Kunst durch Karstens, Schick, Wächter, Koch gegen die Akademieen erhoben worden, sind bekannt und laufen alle auf den eines Mechanismus hinaus, der im Schüler die künstlerische Individualität und den Naturſinn abtödte. Man hat aber nicht immer deutlich gesagt, ob man den Vorwurf so ver-

Digitized by Google

ſteht, daß die Akademie an ſich und nothwendig dieſe mechaniſirende Wirkung habe, oder ob man nur das Akademieen-Weſen, wie es empiriſch einmal iſt, im Auge hat. Das Richtige wird zunächſt ſein, daß der akademiſchen Einrichtung dieſes Uebel nahe liegt, daß es ſchwer vermeidlich iſt, und zwar deßwegen, weil es unmöglich iſt, zwiſchen dem Theile der Technik, der als ein exacter Unterrichtszweig ohne Frage ſchulmäßig mitgetheilt werden kann, und dem Theile, der bereits äſthetiſcher Natur und daher blos durch die incommenſurabeln, geiſtigen Einwirkungen einer Perſönlichkeit mittheilbar iſt, eine feſte Linie zu ziehen. Zunächſt iſt allerdings ein exact wiſſenſchaftlicher Theil klar erkennbar und in Beziehung auf dieſen ſteht außer Zweifel, daß wir die Akademieen nicht entbehren können: ſo die dem Architekten nothwendigen wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe, Mathematik, Geometrie, Statik, u. ſ. f., ſo die Vorkenntniſſe und Vorübungen für den Bildhauer und Maler: Perſpective, Anatomie, Zeichnen nach Vorlagen, Gyps-Abgüſſen, nach dem Modell, Modelliren, Bearbeitung des Steins u. ſ. w. Dieſes ganze Gebiet iſt, wie wir ſchon gezeigt, zu umfangreich geworden, als daß der Schüler alle Unterrichtsmittel in einem Atelier vereinigt finden könnte, insbeſondere kann ihm in jetziger Zeit nicht erlaſſen werden, über die einſchlagenden Wiſſenſchaften auch rein theoretiſch ſich zu belehren, d. h. Vorleſungen zu hören, und daran können wir ſogleich knüpfen, daß er einen Begriff von der Kunſtgeſchichte haben muß, den er ſich gewiß beſſer durch Vorträge, als durch Lectüre aneignet; am eheſten könnten wir ihm die Aeſthetik erlaſſen, aber in einer räſonnirenden Zeit wird es doch ſchwer ſein, gegen einen Schwall falſcher Maximen ſich anders, als durch richtige Begriffe zu waffnen. Nun mündet aber ein Theil jener fundamentalen Unterrichts-Zweige bereits in das unbemeßbar Aeſthetiſche: die Art und Weiſe, die vorgelegten Muſter anzuſchauen, das lebendige Modell zu ſtellen und aufzufaſſen, der Zug und Strich der Zeichnung, die Farbengebung, die Behandlung der Formen im Modelliren, — alles dieß liegt über die Formel und ſchulgeſetzmäßig darſtellbare Regel ebenſoſehr hinaus, als es von der andern Seite durch ſchulmäßige Anweiſung gelernt werden muß. Dazu kommt aber noch, daß ſelbſt die geiſtig freieſte Thätigkeit des Künſtlers, nämlich die Compoſition, zu den Unterrichtszweigen gezogen wird und, da ſie zwar Sache des freien Geiſtes iſt, aber doch ſelbſt auch einer Zucht bedarf, gezogen werden muß. Die Lehrer nun ſind zwar Künſtler, aber in ihrer Stellung zur Akademie Beamte, der Beamtengeiſt und dazu die Gewohnheit der Unterrichtswiederholung mit der regelmäßig ſich erneuernden größeren Schülerzahl wird ſehr leicht eine vertrocknende Wirkung auf den Geiſt ihres Unterrichts haben, er wird im Gegenſatze gegen den des Meiſters, der mit ſeinen Schülern zuſammenwohnend fortgeſetzte perſönliche Anregung in der freieren Weiſe der Gelegenheit und Zufälligkeit übt, faſt

Digitized by Google

unwillkührlich zur Dreſſur werden. Sieht man davon ab oder läugnet man es und ſagt, da die Lehrer ſelbſt Künſtler ſeien, ſo wirken ſie ja perſönlich wie der Meiſter in jener familiären Erziehungsform, ſo geräth man auf die neue Schwierigkeit, daß, da für die verſchiedenen Zweige des Unterrichts verſchiedene Lehrer angeſtellt ſind, jene Einheit des Geiſtes verſchwinden muß, die auf die Lehrlinge eines Meiſters zwar einerſeits feſſelnd wirkt, aus der ſie ſich aber, wenn der eigene Geiſt die Flügel regt, auch leichter emanzipiren, eben weil es Ein erkennbarer Typus iſt, gegen den der erwachte freie Geiſt ſich in klare und einfache Oppoſition ſtellen kann. Geſchichtlich aber hat ſich dieß weitere Uebel der Verſchiedenheit des Geiſtes im Unterricht verſchiedener Lehrer in das andere verkehrt, daß eine lange Zeit hindurch der eingewurzelte Geiſt der Abſtraction auch den geiſtig freien Theil der Technik ſchlechthin unter den Begriff des exact Lehrbaren ſubſumirte und Alles, ſelbſt die Compoſition, in das ſteife Maaß der conventionellen Regel geſpannt wurde, worin denn dem Geiſte der Zeit gemäß die verſchiedenen Lehrer ſo übereinſtimmten, daß ſie alle nach Einem Rezept Anweiſung gaben. Nachdem nun der Mechanismus, der zunächſt den Akademien an ſich nur nahe liegt, hiſtoriſch ſich ausgebildet hatte, drang er auch in der Weiſe in den Unterricht ein, daß der vernünftige Grundſatz der längeren Wiederholung einer und derſelben Uebung bis zur Abſtumpfung übertrieben wurde: ewiges Copiren, ewiges Actzeichnen u. ſ. w. gab ſtatt der Sicherheit, welche ein richtiges Maaß fortgeſetzter Uebung verleiht, der Anſchauung und der Phantaſie den Tod. Man betrachte z. B. die Concurrenzarbeiten, wie ſie in der Akademie S. Luca zu Rom ſeit Jahrhunderten geſammelt ſind: überall Sicherheit der Fauſt, aber durchgängig auch ein todtenhafter, Präparaten-artiger, Schablonenmäßiger Charakter des Gemachten. Nun iſt es allerdings die Zeit der Herrſchaft der Manier, in die uns unſere Erörterung geführt hat, allein es waren namentlich eben die Akademieen, welche dieſe Schulmeiſterung der Natur durch die ſelbſtgefällige Geſchicklichkeit des Subjects, die ſtehenden Griffe und Pfiffe, die obligaten Effecte, das Hinrücken der Gegenſtände in einen verkünſtelten Beleuchtungsſtandpunct, das Renommiren mit wunderbaren Stellungen, Verkürzungen, Licht- und Schatten-Contraſten, die repoussoirs, die Charlatanerie der Compoſition, die geleckte Süßigkeit und die eiſenfreſſeriſche Gewaltſamkeit der Auffaſſung genährt haben, und ebendieß lag ihnen ihrem Weſen gemäß nahe. Wenn wir nun behaupten, daß in der akademiſchen Einrichtung an ſich dieſe Gefahr liegt und ſie doch für unentbehrlich und nützlich erklären, ſo müſſen wir die Mittel ſuchen, wodurch der Gefahr geſteuert wird. Davon im nächſten §. Zuvor iſt nur noch auf das Concurrenzweſen hinzuweiſen, welches hier nicht, wie §. 507, 2. als Förderungsmittel der Kunſt durch Anſpornung reifer Künſtler,

Digitized by Google

ſondern als Reizmittel des Fortſchritts für Schüler zur Sprache kommt und mit allen Akademieen verbunden iſt, namentlich aber in Frankreich faſt noch eine wichtigere Rolle ſpielt, als der Unterricht (vergl. Kugler Ueber die Anſtalten und Einrichtungen zur Förderung der bild. Künſte u. ſ. w. S. 14. 15). Daß dieſes Mittel ein gutes, daß der Ehrgeiz ein berechtigter Hebel iſt, ſoll natürlich auch hier nicht geläugnet werden, und namentlich ſind die Preiſe als zweckmäßig anzuerkennen, welche in Abreichung der Mittel zu Studienreiſen beſtehen (académie de France in Rom); überhaupt wirkt dieſes Unterſtützungsſyſtem und die Akademie ſelbſt als Staatsanſtalt ſchon durch die hierin ausgeſprochene Thatſache, daß die Kunſt eine Angelegeheit des Staats iſt und wir haben zu §. 508, 2. nachzuholen, daß für die Erhebung der Kunſt zu dieſer Bedeutung in Frankreich mehr geſchieht, als irgendwo. Das Concurrenzweſen muß aber Maaß einhalten; geſteigert zu dem Umfang und der Herrſchaft, wie in Frankreich, zieht es den Schüler ab vom ſtillen Wachsthum der Kräfte und führt ihn zu ſehr nach außen, ſpannt ſein ganzes Abſehen auf den Erfolg. — Was die Künſte betrifft, die ihr geiſtigeres Leben in der Zeitform äußern, ſo folgt die Muſik noch dem akademiſchen Syſtem, theils in Verbindung mit den Akademieen, deren Hauptgegenſtand die bildende Kunſt iſt, theils in beſondern Anſtalten, den Conſervatorien; die Dichtkunſt läßt ihrem Weſen nach nicht auch nur den Verſuch einer ſolchen Schul-Anſtalt zu und die italieniſchen Akademieen für Sprache und Dichtkunſt, die deutſchen Dichter-Orden im ſiebzehnten Jahrhundert nach ihrem Vorbild (namentlich dem der crusca) gebildet, die fruchtbringende Geſellſchaft oder der Palmenorden, die Geſellſchaft der Pegnizſchäfer oder der gekrönte Blumenorden u. ſ. w. konnten nicht Schulen für künftige Dichter ſein wollen, ſondern waren Innungen für Reinbewahrung der Sprache und für gegenſeitige Förderung Solcher, die ſich für gemachte Dichter hielten; ſie haben Verdienſte um die Sprache, waren übrigens Spielereien. Am meiſten analog dem Akademieen-Weſen war die Dictatur über alle aufſtrebenden Talente, wie ſie die conventionelle Poeſie in Frankreich durch die ſog. Claſſiker, in Deutſchland namentlich durch Gottſched ausübte. In gewiſſem Sinne aber iſt für den Dichter das, was für den bildenden Künſtler die akademiſche Erziehung iſt, die allgemeine höhere Schulbildung: durch ſie lernt er die großen Muſter-Werke der Poeſie kennen und verſtehen, durch ſie empfängt er die techniſche Vorübung für höhere Sprachform und Rhythmus. — Aehnlich, wie in der Erziehung des bildenden Künſtlers, ſtellt ſich dagegen die Sache in der Bildung des Schauſpielers. Die neuere Zeit hat es mit ſich gebracht, daß man die Erziehung auch in dieſer Kunſtform dem Zufälligen, was in der früheren Heranbildung des Zöglings inmitten der Truppe und durch die Perſönlichkeit des Prinzipals lag, zu entnehmen

Digitized by Google

ſuchte und an den ſtehenden Theatern Schauſpielerſchulen errichtete, welche in den nöthigen Vorkenntniſſen und Vorübungen Unterricht ertheilen. Dem höheren, äſthetiſchen Theile der Schauſpielerbildung hat man durch die Einführung angeſtellter Dramaturgen eine diſciplinirte Form zu geben verſucht; ein ſolcher Verſuch wird jedoch an dem natürlichen Widerwillen, ſich von einem Andern, als einem bewährten Fachgenoſſen, belehren zu laſſen, immer ſcheitern; Eckhofs, Schröders Theater-Akademieen konnten ſich freilich gegen die Trägheit, den Eigenſinn und die Empfindlichkeit der Schauſpieler auch nicht halten und es käme darauf an, einem beſtimmter geregelten Unterricht bedeutender Künſtler und Schauſpieldirectoren durch geſetzliche Einrichtung feſten Halt zu geben, ohne das Freie in der Form ſolcher Akademieen zu zerſtören.

§. 523.

Die Aufgabe iſt, durch Verbindung des Zweckmäßigen in beiden Erziehungsformen ein Drittes, den Bedingungen der Zeit und den Forderungen der wahren Kunſt Entſprechendes zu bilden.

Da die akademiſche Einrichtung unentbehrlich iſt, ſo handelt es ſich zunächſt von der Methode des Unterrichts in derſelben, und zwar insbeſondere in den Zweigen, wo die Technik ſich unzweifelhaft mit dem freien äſthetiſchen Gefühle verbindet: Zeichnen nach der Antike, nach dem lebendigen Modell, Farbenbehandlung, Modelliren und namentlich eigenes Entwerfen, Componiren (in den Elementen des Zeichnens hat Dupuis die naturgemäße Methode eingeführt. Vergl. Leibniz Ueber die Einführung der Dupuis'ſchen Methode u. ſ. w.) Es kommt darauf an, daß man den Schüler anregend leite, ohne den Geiſt der geſunden Natur-Anſchauung und das Leben der Phantaſie, das in ihm vorausgeſetzt iſt, zu erdrücken. Man lehre ihn ſelbſt ſehen und ſelbſt (künſtleriſch, d. h. in Formen) denken. Zu beherzigen iſt namentlich, was Rumohr (a. a. O. B. I. S. 69. 70) räth: neben ſtrengen anatomiſchen Studien ſolle der Lehrling in ſchneller und allſeitiger Auffaſſung und Nachbildung zufälliger, frei gewählter Stellungen des Modells geübt werden. Noch mehr natürlich müßte von dem freien Acte des Entwerfens und Componirens alles Conventionelle in der Leitung fern gehalten werden. Nun kann eine geiſtvoll freie Methode, wie ſie hier angedeutet iſt, natürlich nur von bedeutenden Meiſtern ausgehen, in welchen nicht der Beamte den Künſtler unterdrückt, d. h. welche zu ihren Schülern in dem perſönlich freien Verhältniß ſtehen, wie in der familiären Erziehungsform, nur daß das engere, häusliche Zuſammenſein, wie es in naiven Zeiten Statt fand, natürlich

Digitized by Google

nicht mehr angeht. Hieraus ergibt sich eine Einrichtung, wonach in allen den Zweigen, welche eine exact schulmäßige Behandlung bedingen, die Schüler gemeinschaftlichen Classen-Unterricht genießen, dagegen für den ästhetischen Theil der Technik in Baukunst, Bildhauerei, Malerei (und Kupferstich) Ateliers gegründet werden, worin praktische Künstler einen Kreis von Schülern selbstständig leiten. In Düsseldorf ist dieß mit dem glücklichsten Erfolge geschehen, in Antwerpen und München verordnet und eingeleitet, doch noch nicht vollständig ins Werk gesetzt. Die wechselseitige Anregung der zahlreichen Schüler solcher Ateliers ist nicht der geringste Vortheil dieser Einrichtung. Sollte sich diese Einrichtung im Großen dennoch praktisch nicht bewähren, sondern der Beamtengeist lähmend auch in sie eindringen, so käme es darauf an, die zu Paris bestehende Einrichtung, wo neben der Akademie einzelne Künstler Ateliers auf ihre Rechnung errichten, Modell u. s. w. beischaffen, ihre Schüler, welche daneben für die exacten Fächer den Unterricht der Akademie benützen, zweimal wöchentlich besuchen und ihre Arbeiten corrigiren, in verbesserter Form herzustellen; denn hier ist das Verhältniß ein zu wenig vertrautes, der Meister sieht zu wenig nach den Schülern und es ist daher eine Verwilderung eingerißen, welche Delaroche nöthigte, sein Atelier zu schließen (Kugler a. a. O. S. 18). Daß nun bei dieser Verbindung des akademischen und des persönlichen Prinzips in dem Theile der Künstlerbildung, der unter letzteres gestellt wäre, die bestimmte Persönlichkeit des Künstlers einen nicht viel weniger bindenden und einseitigen Einfluß äußern würde, als in der alterthümlichen Erziehungsform (§. 521), ist natürlich und unvermeidlich, dagegen ist aber auch das freie Fortbildungsmittel des Wanderns in erweitertem Maaße dem Schüler der jetzigen Zeit zugänglich, da der Staat große Summen für Reisestipendien aussetzt. Die Studienreise ist dem Künstler unerläßlich, insbesondere dem nordischen die Reise nach Italien, wogegen dem südlichen Künstler zur Ergänzung dessen, was ihm die Heimath in Fülle darbietet, die Anschauung der nordischen Kunst als Schutzmittel gegen seine Neigung zum Sinnlichen und individualitätslos Allgemeinen zu rathen ist.

Digitized by Google

7.

Die Meiſterſchaft und der Styl.

1.

Der Meiſter als Einzelner.

§. 524.

Die Vollendung der Herrſchaft über die Technik iſt das Ende der Schule; in ihr verſchwindet die Mühe, das Werk des reifen Künſtlers erſcheint wie von ſelbſt geworden, alſo wie ein Naturwerk, obwohl der Zuſchauer ſich bewußt bleibt, daß es Kunſtwerk iſt (Kant). Es ſteht auf ſich und erklärt ſich ſelbſt, denn es bleibt im Innern des Künſtlers nichts zurück, was nicht flüſſig herausträte in ſein Werk, und in dieſem nichts, was bloßer Stoff wäre. Hiedurch erſt iſt die Definition des Schönen §. 14 vollſtändig entwickelt.

Der §. vermeidet noch den Namen Meiſter, weil eine gewiſſe Form der vollendeten techniſchen Ausbildung erſt aufzuführen iſt, welcher ein weſentliches Moment fehlt, um denſelben zu verdienen; da jedoch allerdings nur da, wo dieſes Moment eintritt, geleiſtet wird, was der §. an die Spitze der folgenden Unterſcheidungen ſtellt, ſo mögen wir hier das Subject der dargeſtellten Leiſtung immerhin bereits Meiſter nennen. Allerdings hat nun auch der Meiſter nie ausgelernt und zeitlich iſt daher der Punct, den wir hier ſetzen, kaum zu finden, aber der Begriff muß feſtſtellen, was ſich in der Wirklichkeit in's Unbeſtimmte verläuft und nur als relatives Maximum zu erkennen iſt. Das Verſchwinden der Mühe nun in dem meiſterhaften Werke iſt das Verſchwinden des Gegenſatzes zwiſchen Subject und Object: das Subject iſt nicht mehr ſichtbar, denn es hat ſein inneres Bild ohne Reſt in das Material niedergelegt, im Gelingen ſind die Spuren der Mühe, des Kampfs mit der techniſchen Regel und mit dem Material getilgt, das Object iſt nicht mehr ſichtbar, weil das Material als ſolches, d. h. als roher Stoff, überwunden, weil es ſchlechthin zum Ausdruck des innern Ideals umgebildet iſt. Daher erſcheint ein ſolches Werk nicht mehr als gemacht, als gearbeitet, ſondern als geworden. Da nun von der Natur nicht ausgeſagt werden kann, daß ſie arbeite und mache, weil in ihr der Gegenſatz zwiſchen einem Zweckſetzenden Subject, einem zu beſtimmenden Object und Mitteln zu deſſen Ueberwindung überhaupt nicht vorhanden iſt, ſo erſcheint das Kunſtwerk aus Meiſterhand, in welchem das Machen und Arbeiten unſichtbar geworden, wie ein Naturwerk. Weil aber der weſentliche Unterſchied zwiſchen einer Kraft, in welcher der Gegenſatz

Digitized by Google

von Subject und Object gar nicht vorhanden ist, und einer solchen, welche ihn überwindet, bestehen bleibt, so kann der Schein der Natur im Kunstwerk nicht ein wirklicher Betrug sein, es kann den Zuschauer nicht in die gemeine Täuschung versetzen, als habe er ein wirkliches Naturwerk vor sich; es erscheint als Natur und nicht als Natur, als zweite Natur. Hier ist die Stelle, wo der tiefsinnige Satz Kants (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 45) einzurücken ist: „an einem Producte der schönen Natur muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur sei. — Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“ Die weitern Sätze des §., daß das Kunstwerk auf sich steht und sich selbst erklärt, folgen von selbst aus diesem seinem Grundcharakter und erklären sich zugleich mit der, nun nothwendigen, weitern Entwicklung beider Seiten desselben. Die erste Seite ist: das Kunstwerk erscheint als Naturwerk. Darin ist vor Allem enthalten, daß die innere Bedeutung desselben dem Zuschauer unmittelbar einleuchtet; die Herrschaft des Künstlers über sein Material bedingt ja den flüßig ungetheilten Uebergang alles dessen, was er ausdrücken wollte, in sein Werk, und zwar so, daß man es findet, ohne sich durch einen Begriff Rechenschaft darüber zu geben. Dieß ist nur eine nähere Bestimmung des dem Kunstwerk eigenen Naturcharakters in Rücksicht auf den Zuschauer; denn die Natur, weil sie sich nicht in Subject und Object entzweit, hebt in dem organischen Bau der innern Zweckmäßigkeit alle einzelnen wirkenden Kräfte so in den Gesammtausdruck der Gestalt auf, daß, wer diese sieht, auch die werkthätige Idee *sieht*, weßwegen ja Kant so ganz ohne Grund die organische Schönheit zu dem blos anhängend Schönen, d. h. zu dem, das blos durch Vermittlung eines Begriffs gefällt, (a. a. O. §. 16) rechnet; ebenso aber ist in dem ächten Kunstwerk alles Innere heraus und in die anschauliche Form rein aufgegangen. Das Meisterwerk erklärt sich selbst, *Dunkel* ist eine Eigenschaft, die das Kunstwerk degradirt. Unter Dunkel ist natürlich nicht zu verstehen die Ferne der Zeit, die Fremdheit der Sprache u. s. w., sofern sie für eine spätere Zeit, ein anderes Volk, eine gewisse Zurüstung von gelehrten Mitteln zur Erklärung eines Kunstwerks nothwendig machen; auch fremde und verschwundene Culturformen, welche ein gleichzeitiger Künstler der eigenen Nation zur Darstellung bringt und deren Verständniß gewisse Kenntnisse vor usetzt, machen ein Kunstwerk noch nicht im übeln Sinne dunkel, sofern nur das rein Menschliche, das Alle unmittelbar verstehen, nicht mit solchen überladen ist; auch die Darstellung einer

Form des Bewußtſeins, welche zwar im menſchlichen Geiſte begründet, aber nur für einen Kreis von Zuſchauern verſtändlich iſt, die ein tieferes Geiſtesleben führen, (wie Göthes Fauſt, erſter Theil), fällt nicht unter den Vorwurf unzuläßigen Dunkels, denn die ungleiche Bildung iſt eine Schuld der Zeiten; noch weniger das Bedürfniß einer allgemeinen Notiz, die den Zuſchauer, Zuhörer mit dem Gegenſtande überhaupt, mit der dargeſtellten Situation bekannt macht: ſo unmittelbar leuchtet ja auch das Naturſchöne der bedeutenderen Sphären, namentlich der geſchichtlichen, nicht ein, daß der Zuſchauer nicht erſt wiſſen müßte, von was es ſich in dem vorliegenden Auftritt handelt. Was aber ſchlechterdings keiner Erklärung bedürfen ſoll, das iſt der Sinn eines Kunſtwerks (vergl. die Krit. Gänge des Verf. B. II S. 49 ff.) und der ſchlimmſte aller Fälle iſt der, wenn es ſo dunkel iſt, daß man nach aller Mühe der Entzifferung nicht einmal wiſſen kann, ob man den Sinn richtig gefunden hat, wie bei dem zweiten Theil von Göthes Fauſt. Die letzte Urſache eines ſolchen Dunkels iſt immer ein Nicht-Können, alſo ein Mangel an Kunſt. Man wende nicht ein, das ſei dann ein Mangel des innerſten Schaffens, nicht der Technik, dieſe könne vielmehr mit großer Fertigkeit durchgeführt ſein; denn die Technik, wie ſie vor uns entſtanden iſt als Spitze der äſthetiſchen Thätigkeit, worin alle vorangegangenen geiſtigen Momente ſich zuſammenfaſſen, iſt der volle Strom, in welchem das Innere ungehemmt ganz zum Aeußern wird, ſie iſt der ſinnliche Erguß, der auch nachdem er feſt geworden, immer noch warm bleibt, nie erkaltet, dem man immer anfühlt, wie er friſch aus dem Innern gekommen. Die formell geſchickte Technik, die noch übrig bleibt, wenn das Innere und Aeußere auseinanderfällt, iſt eben nicht die wahre, die lebendige. Die näheren Urſachen des Nichtkönnens, wie ſie im Innern des Künſtlers zu ſuchen ſind, können ſehr verſchiedene ſein: Mangel an Begabung, Unreife, Erloſchenſein der Phantaſie, Erkranktſein derſelben in Künſtelei, Grille, Eitelkeit im Aufgeben von Geheimniſſen: dieſe innere Seite beſchäftigt uns hier nicht mehr, nachdem wir die Lehre von der Phantaſie und von der Allegorie, der häufigſten Form des Dunkels, entwickelt haben, vielmehr ſtehen wir jetzt an dem Puncte, wo alle jene innern Mängel als äußere erſcheinen müſſen, indem die Stockung der Geiſtesthätigkeit in einer Stockung der wahren, naturvollen Technik zum Vorſchein kommt, das ausgeführte Werk ſich nicht als geworden, ſondern als gemacht darſtellt und eines Commentars über ſeinen Sinn bedarf. Nur der Fall iſt noch beſonders zu erwähnen, wo ein pathologiſcher Zuſtand des Künſtlers oder ein Mangel an Zufluß allgemein bedeutender Phantaſiebilder Urſache der beſonderen Form des Dunkels iſt, welche Erläuterungen aus der Lebensgeſchichte des Künſtlers nothwendig macht; dieſer ſubjective Charakter iſt nämlich ein beſonders häufiger Mangel von Kunſt-

Digitized by Google

werken in der neueren Zeit und freilich hat auch das Publikum ſich gewöhnt, mehr nach dem Subjecte des Künſtlers, als dem Objecte, ſeinem Werke, zu fragen. Aber auch dieſe Art der Schwierigkeit des Verſtändniſſes fällt einfach in die Gattung des unzuläßigen Dunkels. Das ächte Kunſtwerk ſteht auf ſich, der Künſtler iſt ganz abweſend, weil er in ihm ganz aufgegangen und anweſend iſt, der Faden zwiſchen ihm und ſeinem Product iſt abgeſchnitten, es hat ſein eigenes freies Leben, iſt eine ſelbſtändige Welt. — In dem Satze, daß das Kunſtwerk als Naturwerk erſcheint, iſt aber als weiteres Moment enthalten, daß es nicht den Ausdruck der Abſichtlichkeit haben darf. Den innern Grund dieſer Eigenſchaft haben wir in §. 406, 5. bereits in der einſeitigen Fixirung des Moments der Beſinnung gefunden; es kommt zwar erſt darauf an, auf was der Künſtler, in welchem dieſes Moment überwiegt, ſich beſinnt: es kann ein ſinnlicher (vergl. §. 73, 2), ein moraliſcher, ein intellectueller Zweck ſein, ein Effectſtück kann alſo mancherlei Charakter tragen, aber alle Effectſtücke haben den Ueberſchuß der Beſinnung miteinander gemein, und von dieſem iſt nun die Rede, ſofern er in die Behandlung übergeht, ſo daß man dem Werk anſieht, daß der Künſtler nicht unbefangen, wie dieß in und zu §. 487 gefordert iſt, ſondern in bewußter und verfänglicher Weiſe den Zuſchauer im Auge gehabt, nicht die Sache mit und in ihrer Wirkung, ſondern die Wirkung ſtatt der Sache im Auge gehabt hat. Das ächte Kunſtwerk iſt naiv, es weiß nicht um den Zuſchauer. — Die andere Seite unſeres Hauptſatzes war: das Kunſtwerk erſcheint, indem es einem Naturwerke gleicht, ebenſoſehr fortwährend als Kunſtwerk. Dieß ſetzt nun natürlich voraus, daß die ganze Umbildung des Naturſchönen, die durch den Act der Phantaſie und die Compoſition vollzogen wird, in die techniſche Ausführung übergegangen ſei. Das Material iſt dadurch zum reinen Scheine vollſtändig umgewandelt und eine Täuſchung darüber, daß man nicht Naturſchönes, ſondern durch die Kunſt umgebildetes Naturſchönes vor ſich habe, kann daher gar nicht eintreten. Allein eine unvollkommene oder verkehrte Vollziehung der geiſtigen Intention kann Fehler und Verirrungen der Technik herbeiführen, deren Wirkungen höchſt belehrend ſind über die Wirkung der wahren Kunſt im Sinne des jetzt vorliegenden Grundgeſetzes. Unreiſe und verbildete Kunſt kann nämlich meinen, das Naturſchöne nach allen Momenten der Erſcheinung darſtellen zu müſſen, indem ſie die ausſchließliche Natur des Materials (vergl. §. 517) verkennt, und ſo einen Wettſtreit mit der Natur auf einem Boden verſuchen, worauf die Kunſt es ihr nicht gleichthun kann, vielmehr in dem Grade, in welchem ſie jener nacheifert, nur ihre Blöße zeigt: auf dem Boden der empiriſch wirklichen, unmittelbaren Lebendigkeit (§. 379). Ein Werk, das aus dieſem Irrthum hervorgegangen iſt, täuſcht einen

Digitized by Google

Augenblick, aber ſchon in dieſer augenblicklichen Täuſchung kündigt ſich Gefühl der Enttäuſchung an, nur noch nicht mit Bewußtſein, ſondern ſo, daß es, zum Gefühle der Täuſchung geſchlagen, dieſem die Beimiſchung eines geſpenſtigen Grauſens gibt; aber raſch ſtellt ſich die volle Enttäuſchung als eine aus Verwillen und Lachen gemiſchte Empfindung ein. So wirkt die Verbindung der Malerei und Plaſtik in völlig polychromiſchen Werken der letzteren, namentlich in Wachsfiguren. Es kann aber noch auf andere Weiſe gegen jenes Grundgeſetz gefehlt werden und auch dieſer Fehler ſeinen Grund entweder in Unreife oder in Ueberreife haben: es wird nämlich mitten in der künſtleriſchen Bearbeitung ein Stück Natur ſtehen gelaſſen oder zwiſchen ſie mit Abſicht hineingeſtellt: natürlicher Stein, Baumſtamm mit Rinde in der Baukunſt, natürlicher Fels in der Plaſtik, aufgeſetztes erhabenes Goldblech in der Malerei, Thiere auf dem Theater. Zu §. 490 iſt gezeigt worden, wie ſolche Einführung der wirklichen Natur in die Kunſt gegen das Geſetz verſtoße, das verlangt, daß das Material todter Stoff ſei; jetzt ſehen wir, wie dadurch ein übrigens künſtleriſches Ganzes rein auseinandergeſprengt wird: die Folge dieſes Fehlers iſt nämlich eine Enttäuſchung, welche hinüberfällt auf den künſtleriſch durcharbeiteten Theil, eine Zerſchlagung des Kunſt-Eindrucks, die rohe Natur tritt mit plumpem Fuße in das zarte Gebäude der Kunſt und zertritt es. Hätte man das Naturſchöne, dem man hier begegnet, auf ſeinem Boden, in der Natur vorgefunden, ſo hätte man ihm in bereitwilliger Illuſion, was ihm zur vollen Schönheit abgeht, aus der eigenen Phantaſie zugewogen, hier aber, wo es ſich zwiſchen die reine Schönheit der Kunſt eindrängt, fühlt man nur ſeine Mängel und wird dadurch aus der Kunſtſtimmung herausgeworfen.

Soll die Definition des Schönen in §. 14, wie ſie nun durch die vollendete Technik, die alles Innere im Aeußern darſtellt und alles Aeußere zum Ausdruck des Innern erhebt, verwirklicht iſt, ſo gefaßt werden, daß alle Hauptmomente der bisherigen Entwicklung darin niedergelegt ſind, ſo lautet ſie nun: *das Schöne iſt die durch den Geiſt erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der ſinnlich begrenzten Erſcheinung zum reinen Ausdruck der Idee.*

§. 525.

Die erſte Stufe der vollendeten Technik iſt die vollkommene Herrſchaft über die Mittel der Darſtellung ohne eigenen ſchöpferiſchen Geiſt oder die Virtuoſität. Da es keine rein äußerliche Kunſt-Technik gibt, ſo fordert dieſelbe außer der Uebung allerdings ein Talent, das ſich auch in den Geiſt

Digitized by Google

einer gegebenen Technik reproductiv hineinfühlt; dieſes iſt jedoch von dem Talent überhaupt als einer iſolirten Gabe der Technik der innerlich bildenden Phantaſie (§. 409) verſchieden. Die ſo von ihrem innern Bande relativ getrennte Technik erzeugt aber auch eine Erſcheinung, worin die bloße Virtuoſität ihre Schranke zu überſpringen verſucht und dem fragmentariſchen Genie (§. 410) analog auftritt.

Es iſt hier von Stufen die Rede, die in der Wirklichkeit als geſonderte Erſcheinungen auftreten, von Graden der Durchdringung der Technik mit dem künſtleriſchen Schöpfergeiſte, in welchen der Grundbegriff, wie ihn §. 524 aufſtellt, ſich auseinanderlegt, Momente jenes Ganzen als einſeitige Formen voranſchickt, um jedes derſelben vollſtändig zu entfalten, dann aber das Einſeitige zu überwinden und ihm gegenüber in ſeiner Fülle hervorzutreten. Die unterſte Form muß eine ſolche ſein, worin die Gewalt der Technik über das Material ſich in der höchſten Sicherheit, ihrem ganzen Glanze zu erkennen gibt, aber auch nur ſie, getrennt von dem ſchaffenden Geiſte. Dieſe Trennung gehört weſentlich zu dem Begriffe der Virtuoſität; man legt dieſen Namen nicht der techniſchen Reife des Genius bei, der zugleich ſchöpferiſch wirkt; der Virtuos iſt nicht productiver Künſtler. Da es aber keine Kunſttechnik gibt, die nicht beſeelt iſt von innen heraus durch die ſchaffende Phantaſie, ſo tritt hier eine Schwierigkeit ein, die ſich am leichteſten allerdings aufhellt, wenn man von der Muſik als einer Kunſt ausgeht, in welcher die Compoſition und die techniſche Ausführung ſo auseinanderfällt, daß der erfindende Künſtler nicht nothwendig auch in der Ausführung es zur Vollkommenheit gebracht haben muß, daher er dann *hier*, wenn dieß der Fall iſt, *auch* Virtuos heißen kann. Wirklich gehört der Ausdruck Virtuoſität urſprünglich der muſikaliſchen Welt an. Der muſikaliſche Virtuos nun hat nicht nur ein Inſtrument oder das Organ der eigenen Stimme ſo völlig in ſeiner künſtleriſchen Gewalt, daß er ihm jeden Ton und Ausdruck, deſſen es fähig iſt, mit einer Fertigkeit entlockt, in welcher die letzte Spur der Mühe verſchwindet, ſondern er hat auch die reproductive Fähigkeit, ſich ganz in die Stimmung der Compoſition zu verſetzen und ſie in ſeinem Vortrag durch alle ihre einzelnen Momente und Bewegungen hindurch zum vollen Ausdruck zu bringen. Schaffen hätte er das muſikaliſche Kunſtwerk nicht gekonnt; der Virtuos als ſolcher componirt zwar wohl auch, aber nicht ein freies künſtleriſches Ganzes, ſondern regelloſere Ergießungen, die ihm nur die Unterlage geben, um ſeine techniſche Fertigkeit zu entwickeln, namentlich variirt er zu dieſem Zweck gegebene Compoſitionen, aber eigentlich hervorbringender Künſtler iſt er nicht. Er verhält ſich alſo, was den inneren Geiſt des Kunſtwerks betrifft, anempfindend. Ebendieß haben wir in §. 490 von dem Talent überhaupt ausgeſagt. Der Virtuos

Digitized by Google

iſt jedoch weniger, als dieſes; er hat Talent, aber in einem beſondern, beſchränkten Sinn. Das Talent ſchlechthin nämlich iſt hervorbringend, in der Muſik Componiſt. Seine Schöpfung iſt freilich nicht die ureigene des Genie, aber es folgt dieſem in die Geheimniſſe der Technik nicht in dem Sinne, wie wir die Technik jetzt verſtehen, ſondern der innern, bildenden, bauenden Technik; in der Poeſie z. B. macht es nicht blos gute Verſe mit Leichtigkeit, ſondern weiß die Anſchauungsweiſe einer Zeit, eines Meiſters in geſchickter Compoſition niederzulegen, zu verbreiten, fortzubilden. Das Talent dagegen, das ſich in der Virtuoſität kund giebt, fühlt ſich in einen gegebenen Geiſt nur hinein, wie er an eine gegebene Technik gebunden iſt, es erfindet nicht, es erequirt nur, aber mit Seele, mit Verſtändniß der Seele. In den Künſten, in welchen Erfindung und Ausführung nicht auseinanderfällt, iſt dieß inſofern anders, als das virtuoſe Talent nothwendig auch erfinden muß, um ſeine Bravour in der Technik zeigen zu können; da wird man aber bemerken, daß die Erfindung nur Schein iſt, daß ſie in Reminiſcenzen beſteht, welche zuſammengeſtellt ſind zu dem Zweck, die glänzende Beherrſchung aller Mittel daran entwickeln zu können. — Die Virtuoſität thut nun aber allerdings noch einen weiteren Sprung, der ſie in das Gebiet des kühnſten Schaffens zu tragen ſcheint. Da nämlich die Technik keineswegs bloß Handwerksregel iſt, ſondern aus einem Ganzen von Darſtellungsmitteln beſteht, dem der Genius ſeinen Geiſt eingehaucht hat, ſo wird ſie zu einem relativ ſelbſtſtändigen Ganzen, dem ein Reiz inwohnt, getrennt von dem urſprünglichen Bande es auf eigene Fauſt zu verſuchen: die Geſchicklichkeit, mit anempfindender Seele gepaart, emanzipirt ſich von dem, an was ſie ſich anempfinden muß, um zur wahren Kunſtleiſtung fähig zu ſein, ihre Freiheit von Mühe nimmt ſie für poſitive, inhaltsvolle Freiheit, und wie ſie nun jenes Band ſprengt, iſt es, als ob ein Dämon in ſie führe, wie in die Beine des Betrunkenen, die dem Willen nicht mehr gehorchend auf eigene Fauſt abſonderliche Figuren ausführen. So werden die Finger des muſikaliſchen Virtuoſen toll, die gereizten Nerven handeln für ſich und in losgelaſſenen Capricen, Seltſamkeiten, Ueberraſchungen und Sprüngen aller Art täuſchen ſie mit dem Afterbilde des ächten Genius das Ohr des Hörers, das im Wirbel vergißt, daß Kunſtſtück nicht Kunſt, daß innere Nothwendigkeit und Harmonie der Grundzug der letzteren iſt. In den andern Künſten wird ſich der Virtuos durch den Zug ſeiner techniſchen Sicherheit auf ähnliche Weiſe zu einem Scheinbilde der fragmentariſchen Genialität (die trotz ihren Mängeln doch etwas unendlich Höheres iſt, als der losgelaſſene Flug der techniſchen Bravour) fortreißen laſſen: Formen, Stellungen, Bewegungen, Licht- und Farben-Effecte, Scenen, Bilder vertreten hier die Töne, er ſucht das Schwierige auf, um ſeine Macht zu zeigen, und das leicht überwundene Schwierige gibt ſich den Schein kühner Gedanken.

Digitized by Google

§. 526.

Die zweite Stufe bildet das Eindringen des ſchöpferiſchen Geiſtes als eines zunächſt bloß ſubjectiven in die Technik. Die Phantaſie, mit welcher die wahre Technik an lebendigem Bande vereinigt bleibt, iſt nämlich zunächſt die ſubjective des einzelnen Künſtlers, die den Act jeder Schöpfung mit der Auffaſſung des Gegenſtands beginnt. Im Begriffe der Auffaſſung liegt es, daß der Künſtler den Gegenſtand von der Seite ergreift, welche der Subjectivität ſeiner Phantaſie zuſagt. Iſt dieſe Subjectivität eine relativ enge, beſchränkt ſich aber auf ein Gebiet, worin ſie von der zunächſt ergriffenen Seite in das Innere des Gegenſtands zu dringen vermag und ſich daher in Einklang mit dem Objecte bewegt, ſo iſt der Ausdruck dieſer Schranke, wie er ſich in einer ſtehenden Technik niederlegt, Manier im berechtigten Sinne; gewöhnt ſich aber die Subjectivität in Eine Auffaſſungsweiſe ſo ein, daß ſie dieſelbe ohne Fug erweitert und in Widerſpruch mit dem objectiven Leben des Gegenſtands geltend macht, ſo entſteht Manier im übeln Sinne des Worts.

Das Wort Manier wird hier natürlich nicht in ſeiner urſprünglichen, rein äußerlichen Bedeutung: eine Art der Führung des Werkzeugs, genommen; dieſe Bedeutung iſt weiter unten an ihrem Ort aufzuführen, das aber iſt ſtreng feſtzuhalten, daß in unſerem jetzigen Zuſammenhang keine geiſtige Erſcheinung mehr in anderem Sinne auftritt, als wie ſie ſich in einer beſtimmten Art der Technik ausſpricht. So iſt denn Manier im vorliegenden tieferen Sinne die in der Subjectivität der Auffaſſung zurückgehaltene Phantaſie, wie ſie ſich in der Technik niederlegt. Auffaſſen muß zunächſt jeder Künſtler; Auffaſſung iſt der Moment, wo das Object aufhört, blos Object zu ſein, indem die Phantaſie es erfaßt, in ihr Inneres ſetzt. Es iſt dieß nicht daſſelbe, wie der allgemeine Schritt von der Anſchauung zur Einbildungskraft (§. 387), denn wir haben jetzt den Künſtler, ſeine ſchon geübte Phantaſie und Technik, und in dieß Ganze von Stoffbewältigender Thätigkeit zieht er den Gegenſtand herein durch die Auffaſſung. Gewöhnliche Soldatenbilder, wie ſie für Kinder gemalt werden, Bebuten, Thiere in der gewöhnlichen Abbildung der Naturgeſchichten ſind Darſtellungen von Gegenſtänden ohne Auffaſſung; ſind die Soldaten in Gruppen zuſammengeſtellt mit irgend einem Grade von Charakteriſtik, iſt nur irgend ein Hauch von Leben in der Landſchaft, erſcheinen die Thiere bewegt, ſo iſt ſchon Auffaſſung da. Die Auffaſſung iſt aber der Anfang eines tiefern Acts, worin die Phantaſie des Künſtlers das wahre objective Leben des Gegenſtands ſo in ſich hereinnehmen und ihr ſubjectives Leben ſo in es ergießen ſoll, daß der Gegenſatz des Subjectiven und Objectiven überhaupt verſchwindet (vergl. §. 412). In dieſem Acte darf

Digitized by Google

und kann sich die Auffassung, obwohl immer zunächst subjectiv, unbeschadet der objectiven Durchdringung des Gegenstands erhalten. Der ganze Geist der Behandlung bekommt davon seine Färbung, daß der Künstler von dem oder jenem Puncte aus in den Gegenstand eingedrungen ist. Es wird sich dieß bei der Entwicklung des Styl begriffs erklären. Nun können aber zweierlei Fälle eintreten, in welchen statt dieser völligen Tilgung des Gegensatzes das subjective Moment im Uebergewicht erscheint. Entweder die Auffassung schreitet fort zur wirklichen Durchdringung des Objects, aber die künstlerische Subjectivität ist eine vergleichungsweis enge, beschränkt sich auf ein kleines Gebiet des Naturschönen und innerhalb desselben auf einen engen Ausschnitt von Erscheinungen, Stimmungen, Tönen u. s. w., sie ist aber in ihrem engen Kreis objectiv: d. h. sie faßt nur die Erscheinungen auf, welche ihr d esenige ästhetische Wirkung wirklich entgegenbringen, für die sie hauptsächlich organisirt ist, läßt alles Andere liegen, was sich nicht in dieser Stimmung, diesem Lichte behandeln läßt, wenn man nicht der Sache Gewalt anthun will, sie wiederholt sich in dieser Weise beständig, aber nie auf Kosten des Gegenstandes, denn sie schreitet zu jener innigen Durchdringung des Objects fort, in welcher die Auffassung mit dem wirklichen Leben desselben zusammentrifft: die so beschränkte Kunstart, sofern sie sich in einer, der angewöhnten Auffassung entsprechenden Technik niederlegt, heißt Manier im guten Sinne des Worts; man fühlt in ihren Werken mehr den Künstler, als den Gegenstand, doch ohne daß eine Kluft des Eigensinns diesen von jenem trennte; es ist nicht die Mißhandlung des Gegenstands, sondern die Enge des Wiederkehrens, was die subjective Seite in den Vordergrund stellt. Man kann den Niederländern nicht vorwerfen, daß sie nicht mit inniger Liebe in ihren Gegenstand eingehen, aber Niemand wird ihre Auffassung und Ausführung Styl nennen, sondern es ist Manier, aber das Wort schließt keinen Tadel ein, soweit sie nicht (was im Einzelnen allerdings geschieht) den Gegenstand nur als Mittel aufsuchen, um ihre Gefühls- und Malweise daran glänzen zu lassen. Der andere Fall tritt ein, wenn die Subjectivität sich auf Kosten des Objects verengt. Hier ist von vorneherein eine gewisse Schuld vorauszusetzen: eine ursprünglich elastischere Subjectivität rennt sich aus Trägheit oder Eigensinn in die Enge einer Auffassungsweise fest oder eine ursprünglich engere verkennt ihre Schranken. Zunächst wird sie noch die Stoffe ergreifen, welche die ihr zusagende Wirkung ihr entgegenbringen, sie wird aber schon geneigt sein, die mitwirkenden Seiten, welche von dem Grundtone mehr oder minder, bis zum vollen Contrast, abweichen, nicht in ihrer Berechtigung aufzufassen, einen energischen, einen sanften, einen düstern Ton, ein rosiges Licht, einen bläulichen Hauch u. s. w. über Alles zu ziehen, auch den starken Körper schlank und weich, den schlanken und weichen stark und

Digitized by Google

heroiſch zu behandeln u. ſ. w. Nun beſtimmt ein ſolcher Künſtler der ihm eigenen Auffaſſung gemäß ſeine Technik; jene fängt an, zur Gewöhnung zu werden, dieſe auch; aber die Verhärtung der Technik iſt nicht einfach eine Folge der verhärteten Auffaſſung, ſondern übt eine rückwirkende Gewalt auf dieſe aus. Dieß letztere Moment iſt ganz weſentlich: das Feſtrennen geht zuerſt von innen nach außen, dann verſtärkt von außen nach innen zurück; der Künſtler möchte wohl anders, aber die gewohnte Pinſelführung, Farbengebung, Handhabung des muſikaliſchen Inſtruments u. ſ. w. iſt ſchon ſtärker, als er; er hat ſich in dem gefangen, was urſprünglich frei von ihm ausgieng. Nun dringt die Verhärtung weiter: er fängt an, auch Gegenſtände, welche die ihm geläufige Wirkung nicht darbieten, zu behandeln, als böten ſie ſie dar, und er endigt damit, ſie denjenigen aufzuzwingen, welche die entgegengeſetzte, und zwar nicht nur theilweiſe, ſondern im Ganzen ihrer Erſcheinung darbieten. So preſſen die italieniſchen Manieriſten, in welchen das Einſeitige des M. Angelo und Correggio zur Unnatur, dort des Gewaltſamen, hier des Süßen und Sentimentalen ausgeſchlagen iſt, Alles, mag es biegen oder brechen, in das Prokruſtesbett der einen oder andern dieſer Auffaſſungsweiſen; ſo gibt es Porträtmaler, denen unter der Hand jeder Kopf ins Heroiſche oder Empfindſame hinübergleitet, Landſchaftmaler, welche der Luft, den Erdformen überall dieſelbe ſtehende Phyſiognomie geben, ja allen Baumſchlag überein behandeln, ſo daß man lauter Linden, Stechpalmen und dgl. zu ſehen glaubt. Die immer gleichen, ſtehenden Geſichter älterer Meiſter wie eines Giotto, Fieſole, P. Peruzino, Fr. Francia gehören nicht hieher, das iſt der unſchuldige Fehler einer noch jugendlichen Kunſt, die für eine Gemüthsſtimmung, eine Art, zu ſehen, die in der Zeit liegt, die entſprechenden Formen gefunden hat und noch nicht zu wechſeln verſteht. In der Muſik wimmelt es von ſchlagenden Beiſpielen; in der Poeſie erinnern wir an J. Paul, deſſen großer Genius ſich capriciös in einer bis zum Unerträglichen wiederkehrenden, bis auf die Einzelheiten der Satz- und Wortbildung hinaus verhärteten Technik der Sentimentalität und des Witzes verfangen hat. — Uebrigens verſteht ſich, daß der gemeine Sprachgebrauch nicht ſo ſtreng unterſcheidet, als die Wiſſenſchaft, daß er Manier oft für das anwendet, was wir ſofort Styl nennen werden. Es gibt allerdings ein Gebiet, wo die Begriffe ſchwanken müſſen: das große Feld von Kunſtweiſen, die zu bedeutend ſind, um ſie als Manier, zu unbedeutend, um ſie als Styl im ſtrengen Wortſinne zu bezeichnen. Wir werden dieſes Feld in dem geſchichtlich erweiterten Kreiſe der gegenwärtig vorliegenden Begriffe finden.

Digitized by Google

§. 527.

Die Einheit der, obwohl innerhalb der Grenzen einer gewiſſen Auffaſſung, mächtigen und weiten Subjectivität mit der vollendeten Technik iſt die höchſte und letzte Stufe oder die wahre Meiſterſchaft. Dieſe Subjectivität durchdringt den Gegenſtand und ſich mit ihm, ſcheidet alles Unbeſtimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine von dem Weſentlichen aus und legt die der Großheit ihrer Anſchauung entſprechenden, in feſtem Rhythmus ſchwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechſel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der ſchöpferiſch umgebildeten Technik nieder. Die Technik als habitueller Ausdruck dieſer objectiven Gewalt des Genius oder das Ideale, wie es in der techniſchen Gewöhnung erſcheint, heißt Styl.

Wenn man die Technik nur als eine von der Durchdringung mit der ſchaffenden Phantaſie relativ trennbare und die Vollkommenheit derſelben gegenüber den noch Ungeübten, noch Lernenden im Auge hat, heißt auch der bloße Virtuos und der auf Manier Beſchränkte ein Meiſter. Im intenſiven Sinne des Worts aber kann Meiſterſchaft nur die Stufe bezeichnen, wo das Meiſte, das Höchſte erreicht iſt und dieß iſt eine vom wahren Genius durchdrungene Technik. Der Meiſter in dieſem vollen Sinne des Worts ſchafft eine neue Technik (vergl. Anm. zu §. 491), er iſt alſo vor Allem mehr, als Virtuos; dieſe neue Technik drückt aber mehr aus, als eine bloß ſubjective Auffaſſung, denn ſonſt iſt ſie ſtreng genommen nicht werth, überliefert d. h. allgemein gemacht zu werden, da nur das Wahre, das Objective auch das wahrhaft Allgemeine iſt; daher heißt auch der Künſtler, der nur Manier verbreitet, nur im ungenaueren Sprachgebrauche Meiſter. Ebenſo intenſiv, wie das Wort Meiſter, wird nun hier auch der Ausdruck Styl genommen. Nach dem beliebten Satze le style c'est l'homme même hat Jeder Styl, der in ſeiner Technik irgend eine Individualität bleibend ausdrückt; da wird Styl genommen, wie das Wort Charakter, wenn man nur formell das Moment der Gleichmäßigkeit, und wäre es die Gleichmäßigkeit des Ungleichmäßigen, im Auge hat (vergl. zu §. 333); dann gibt es auch einen ſchlechten Styl, dann kann man von einem Styl Kotzebues reden. Wir nehmen aber das Wort hier abſolut, in dem Sinne, den man damit verbindet, wenn man ſchlechtweg ſagt: er hat Styl, oder: das iſt (nicht bloße Manier, ſondern) Styl, ebenſo, wie man ſagt: er iſt ein Charakter, das iſt Charakter. Wenn man alſo herkömmlich einen objectiven und ſubjectiven Styl unterſcheidet, ſo werfen wir den ſubjectiven Styl zurück zur bloßen Manier. Alle anderen Unterſcheidungen, die man aufzuführen pflegt, gehen entweder ſchon auf die hiſtoriſche Bedeutung des Stylbe-

Digitized by Google

griffs, und zu dieser werden wir erst im Verlaufe fortschreiten, oder auf die Styl-Arten, wie sie durch die Bedingungen der einzelnen Künste entstehen, und auch diese Erweiterung des Stylbegriffs soll sich uns erst im Folgenden ergeben; es ist falsch, ihn auf die letztere Bedeutung zu beschränken wie Rumohr; oder sie suchen wirklich die möglichen individuellen Style einzutheilen — und dieß führt auf den schwierigen Punct, von dem hier auszugehen ist. Es kann nämlich nach der Bestimmung des §. scheinen, als könne es nur Einen Styl geben, weil es nur Eine Art gibt, die Dinge wahrhaft in ihrem Wesen zu schauen. Das Genie gibt die Sache selbst; Eine Sache scheint aber nur auf Eine Weise und in Einem Styl wahr gegeben werden zu können. Gäbe man etwa nur soviel zu, daß die großen nationalen und geschichtlichen Unterschiede in der Auffassung Eines Gegenstands (z. B. der Persönlichkeit und des Charakters) einen berechtigten Styl-Unterschied begründen, so würde uns dieses Zugeständniß hier, wo wir ja wie gesagt noch vom einzelnen Meister handeln, nichts helfen. Es ist aber doch unzweifelhaft, daß gleichzeitige Meister bei Behandlung derselben Gegenstände verschiedenen Styl zeigen, wie z. B. M. Angelo und Raphael, Göthe und Schiller, und daß doch Jedem derselben Styl im vollen Sinne des Wortes zuerkannt wird. Hier entsteht die Aufgabe, zu zeigen, was zum vorh. §. ausgesprochen ist, daß die Subjectivität der Auffassung, worin diese Unterschiede des Styls ihren Grund haben, mit der strengen Objectivität, welche doch dem Style wesentlich ist, sich ohne Widerspruch verträgt. Zu diesem Zwecke müssen wir zuerst auf die Arten der Phantasie §. 401 ff. zurückgehen. Von diesen fällt die zweite, auf den Unterschied der Stoffe gegründete (§. 403), sogleich weg, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objectiver Behandlung desselben Stoffs; die Eintheilung nach Momenten der Phantasie (§. 404) fällt insofern ebenfalls weg, als sie die Grundlage zu den verschiedenen Künsten und Zweigen dieser Künste bildet, denn es ist jetzt die Rede von verschiedener und doch objectiver Behandlung in Einer und derselben Kunst, allein die in dieser Eintheilung begründeten Arten mischen sich auch und diese Mischung wird nicht nur für die Entstehung der historischen Styl-Unterschiede bestimmend werden, sondern sie ist es schon hier, bei der Frage nach den individuellen Styl-Unterschieden; ganz aber gehört hieher der Unterschied der einfach schön, der erhaben und der komisch gestimmten Phantasie §. 402. Jene verschiedenen Mischungs-Verhältnisse können sich aber mit diesen letzter Arten wieder auf verschiedene Weise verbinden und hierauf Gründen die verschiedenen Organisationen der Phantasie, wie der Unterschied Styls aus ihnen hervorgeht. An wenigen Beispielen der Landschaftli und menschlichen Phantasie in verschiedener Mischung mit der plastis

und rein maleriſchen ſo wie mit der erhabenen und ſchönen läßt ſich nun zeigen, wie bei ſubjectiv verſchiedener Art, Ein und daſſelbe Object zu ſehen und zu empfinden, dennoch Styl möglich iſt. Hier muß der unbeſtimmte Ausdruck (§. 526): Auffaſſung des Gegenſtands von der Seite, die der Subjectivität des Künſtlers zuſagt, genauer genommen werden. Seite iſt eines der Momente, welche die Erſcheinung eines der Darſtellung gebotenen Stoffs in ſich befaßt, und zwar eine bedeutende, weſentliche, von welcher aus der Gegenſtand in ſeinem Innern ſich ergreifen läßt und zwar ſo, daß auch die andern Momente ſeiner Erſcheinung mitergriffen werden, nur je in dieſer Auffaſſung als untergeordnet; ſo iſt eine Landſchaft ein Ganzes von Erdformen, worin ſich hauptſächlich das Reich der Linien darſtellt, von Vegetation, Licht und Luftleben, Waſſer u. ſ. w.; der menſchliche Körper bietet in Knochen und Muskel die Erſcheinung des organiſch Starken, in Fett und Haut des weicher Umkleidenden, im Angeſicht und Händen und ihrem Spiel die Erſcheinung des geiſtigen Ausdrucks in ſeinen verſchiedenen Richtungen dar, ſo daß mehr der Wille oder die empfindende Seele oder der Gedanke hervortritt; eine Handlung zeigt das Bleibende der Sitte, die augenblicklichen und doch vielfach motivirten Erregungen des Temperaments, der Gedanken- und Gefühlswelt und den Moment des Entſchluſſes. Nun ſetze man, daß einer dieſer Stoffe gegeben ſei in einer Erſcheinung, in welcher unbeſchadet ſeiner objectiven Natur das eine oder andere dieſer Erſcheinungsmomente zum Standpuncte der Auffaſſung genommen, zum Mittelpuncte der Darſtellung erhoben werden kann, ſo iſt man bis dahin gekommen, wo die Sache klar wird. Man nehme alſo z. B. eine Landſchaft, welche bedeutende Linien, bedeutende Baumgruppen, Reize des Licht- und Luft-Lebens im Sinne der ſüdlichen Natur darbietet, ſo wird ein genialer Landſchaftmaler ſeiner ſubjectiven Auffaſſung gemäß hauptſächlich das Großartige der Erdformen, ein anderer mehr das Bedeutende der Vegetation hervorheben und zugleich dem Zauber im Luft- und Licht-Leben nachgehen, jene Seite aber mehr zurückſtellen, beide aber können von ihrem Auffaſſungspunct in das volle Leben des Gegenſtands eindringen. Cl. Lorrain und Rottmann haben beide Styl, obwohl dieſer in der Poeſie des Erdlebens, jener des Baum- Licht- und Luft-Lebens bedeutender iſt. Man denke ſich aber, daß dieſe beiden ihre klare, offene, plaſtiſche Auffaſſung einer nordiſchen, in Linien und Vegetation ſchwungloſen, rauhen, in Licht und Luft düſtern Landſchaft aufdrängten, ſo würde nicht Styl, ſondern Manier entſtehen. Hier wäre die Auffaſſung eines Ruisdael und Everdingen gefordert; auch dieſe beiden haben Styl, aber ſie würden manierirt, wenn ſie ihre Auffaſſung einer ſüdlichen Landſchaft aufdrängten. So wenn Raphael

Digitized by Google

und M. Angelo denſelben Gegenſtand darzuſtellen hätten, ſo könnte jeder von ihnen unbeſchadet der objectiven Natur desſelben ſeinen Styl geltend machen, ſofern derſelbe die musculöſe, ſtarke, gewaltig bewegte Auffaſſung ebenſogut zuließe, als die großartig ſchöne. Man ſetze: beide hätten einen Moſes zu malen gehabt, die Situation aber wäre frei gegeben geweſen; ſo hätte M. Angelo ihn als den erhaben zürnenden aufgefaßt, wie in ſeinem bekannten plaſtiſchen Werke, Raphael als den ernſtmilden, ruhig großen Geſetzgeber, beide großartig, beide berechtigt, beide im intenſiven Sinne des Stylbegriffs. Wäre aber ein beſonderer Moment darzuſtellen geweſen, ſo wäre M. Angelo ohne Zweifel manierirt geworden, wenn dieſer Moment der einer milden und ſchönen Stimmung geweſen wäre (ſo wie er manierirt iſt in der Uebertragung ſeiner überſtarken Formen und gewaltſamen Stellungen auf die Gruppe der Seligen im jüngſten Gericht), und Raphael wäre vielleicht manierirt geworden, wenn dieſer Moment ein furchtbarer geweſen wäre: er hätte verſucht, den M. Angelo da nachzuahmen, wo nur M. Angelo heimiſch war. — Der ganze Schwerpunkt des Stylbegriffs liegt nun darin, daß er die idealbildende Thätigkeit (§. 398) darſtellt, wie ſie in die techniſche Gewöhnung übergegangen iſt. Wo gewiſſe Bedingungen ausbleiben, um von jenem innern Acte zu dieſer techniſchen Gewöhnung den Uebergang zu gewinnen, kann Einzelnes gelingen, von dem man Idealität ausſagen kann, aber Styl iſt nicht da: man ſieht dem Zuge der Hand, den Linien, Tonverhältniſſen, dem Gebilde des Dichters an, daß der innere Schwung nicht habituell übergegangen iſt in die techniſchen Organe, was freilich auch auf mangelnde Fülle der geiſtig innerlichen Phantaſiethätigkeit, wenigſtens im Sinne einer dauernd gleichmäßigen Wirkung, ſchließen läßt. Die Düſſeldorfer Schule hat einzelnes Treffliches geleiſtet, aber man hat nicht mit Unrecht zwiſchen ihr und der Münchener-Schule ſo unterſchieden, daß dieſe Styl habe, jene nicht. Die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des mit Geiſt durchdrungenen Gegenſtands mit gewaltiger Fauſt herausführt an's Licht, die feſten Knochen der Darſtellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, was durch dieſe wie für eine Ewigkeit hingeſtellten Formen in die Ausführung tritt: alles dieß läßt ſich auch im Begriffe des Architektoniſchen zuſammenfaſſen. Daß der Bildhauer in Manier zerfährt, wenn er das Band löst, welches ſeine Kunſt innerlich und äußerlich an die Baukunſt knüpft, leuchtet von ſelbſt ein; länger hatte man vergeſſen, daß auch die Malerei zur Ausbildung deſſen, was man Styl nennt, am ſicherſten durch Anlehnung an dieſe Kunſt gelangt; die Entwicklung der Münchenerſchule brachte dieſe Wahrheit wieder zu Tage; freilich ſind die rechten Kräfte auch hier vorausgeſetzt, Cornelius hat ſchon in ſeinen

Digitized by Google

Skizzen zu den Nibelungen und zu Göthes Fauſt recht ſchlagend gezeigt, was Styl heißt. Es hat aber einen tiefern Sinn, wenn man das Weſentliche des Styls ein Architektoniſches nennt: die feſten Maaße, das Gewaltige und Große der Architektur, ihr in mächtigen Maſſen ſprechender Rhythmus, der ganze objective Charakter dieſer Urkunſt dringt auch in der Muſik und Poeſie hindurch, wo wahrer Styl hervortritt.

§. 528.

1 **An den äußern Grenzen der Kunſtſchöpfung kann der Styl gegen den Geſchmack (§. 509) und das negative Geſetz der Correctheit verſtoßen.**
2 **Da aber der Genius ſeine Grenze (vergl. §. 527) nicht immer einhält und da ein nicht überwundener Reſt der bloßen Subjectivität auch in der objectiven Auffaſſung zurückbleibt, ſo gibt es Manier am Style. Ferner wird der Meiſter des Styls, wie er ſeine Höhe auf dem in §. 411 bezeichneten Wege erſtiegen hat, auch an einem Punct ankommen, wo er ſtehen bleibt und dann abwärts geht; dann wird ſein Styl in Manier verſinken. Ebendieß wird durch Schüler geſchehen, welche ſeine Formen ohne den inwohnenden Geiſt ſich aneignen, während andere ſeinen Styl lebendig fortbilden, den reiferen eines fortgeſchrittenen Meiſters aufnehmen und dann einen eigenen entwickeln.**

1. Nur zu dem Zwecke wird der Begriff des Geſchmacks aus §. 509 noch einmal aufgenommen, um zu zeigen, wie eben das Große, was im Style liegt, über die Tact-Rückſichten des Geſchmacks mit ſeinen mächtigen Schritten gelegentlich rückſichtslos hinüberſchreiten kann. Shakespeare iſt dort ſchon angeführt und man hat mit Recht von ihm geſagt, daß, wer eine grandioſe Toga um einen gewaltig bewegten Heldenkörper wirft, nicht nach jeder kleinen Falte ſehen kann, ob ſie geſchmackvoll gelegt ſei. Phantaſie, „das Rieſenweib, das unter Donnerſturm den Mund aufthut, nach der purpurnen Wolke die Hand ſtreckt und ſie als Gewand umwirft", hat keine Zeit, darnach zu fragen, wie ſie im Salon aufgenommen würde. Es iſt wahr, daß auch Geſchmacksverletzungen in Begleitung des Styls vorkommen, welche nicht aus einem erhabenen Ueberſehen, ſondern aus einer kleinen Abſichtlichkeit kommen, die ſich ſeltſam mit der wahren Größe verbinden kann. Es iſt dieß zu §. 509 von Shakespeare ſchon zugegeben; ſeine Geſchmackloſigkeiten kommen meiſt in der Converſationsſphäre vor und wenn er darin allerdings der Mode ſeiner Zeit huldigt, alſo dem, was damals für Geſchmack galt, uns aber als Ungeſchmack gilt, ſo nimmt er doch Theil an der gemeinſamen Schuld einer falſchen conventionellen Bindung und ſeine Anbequemung an einen falſchen Geſchmack iſt ein Ver-

Digitized by Google

ſtoß gegen den guten, von dem er als höher Begabter ein Gefühl hätte haben ſollen, aber ein um ſeiner übrigen Größe willen verzeihlicher. Man hüte ſich jedoch wohl, die kühnen Blitze in den Stellen, wo das Pathos ſeine höhere Sprache ſpricht und worin er mit der höchſten poetiſchen Abſicht die phantaſieloſen Begriffe von Ordnung und Maaß vor den Kopf ſtößt, zu den Sünden gegen den guten Geſchmack zu rechnen, wie z. B. die furchtbar herrlichen Worte Macbeths: „und Mitleid, wie ein neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend“ u. ſ. w. So ſind die Worte in Göthes herrlichem Liede der Mignon: „es brennt mein Eingeweide“ nicht ein Verſtoß gegen den Geſchmack, ſondern hoch über allem bloßen Geſchmack mit ſeinen Begriffen von Schicklichkeit. Selbſt im Lohenſteiniſchen Schwulſt ſind Perlen wirklich großen Styls, welche nur die Gottſchediſche Dictatur, die alle Poeſie unter den Stab des Geſchmacks ſtellen wollte, als geſchmackswidrig verdammen konnte. — Aehnlich verhält es ſich mit dem Geſetze der Correctheit. Dieſer Begriff iſt ein rein negativer, d. h. er ſtellt Richtigkeitslinien auf, welche nicht verletzt werden ſollen, aber welche nicht verletzt zu haben noch entfernt kein äſthetiſches Lob iſt. Es war die Zeit der leeren Kunſt, der conventionellen Poeſie (vergl. §. 476), welche den Begriff der Correctheit für ein poſitives Prinzip nahm. Die höhere Kunſttechnik iſt ein Lebendiges, dem jeder große Genius einen neuen Geiſt einhaucht; der Genius iſt autonomiſch. Zieht man daher das ganze Gebiet der äſthetiſchen Regel von dem Umkreiſe ab, in welchem von einem gegebenen äußern Geſetze die Rede ſein kann, ſo bleibt nur die allgemeine Grundlage der gemein-techniſchen Normen und in den Künſten, welche direct ihr Vorbild in der Natur haben, das nothwendig Regelmäßige in den Gebilden der letzteren. Ein geometriſcher Verſtoß des Architekts, eine ungleiche Stellung der Augen, Verletzung einer Proportion im Werke des Bildhauers, eine Verzeichnung des Malers, eine ungelöste Diſſonanz, falſcher Ton des Muſikers, Ueberſehen einer Unwahrſcheinlichkeit und Schnitzer im Versmaaß bei dem Dichter: dieß ſind Fehler, welche nicht vorkommen ſollen, aber ſehr leicht vorkommen können als einzelne Schwäche ſelbſt des größten Styliſten. Cornelius und Genelli haben Styl im beſten Sinne des Worts und doch leiden ihre Werke an theilweiſe groben Verzeichnungen. Abſichtliche Unrichtigkeiten, welche von der Berechnung auf einen gewiſſen Geſichtsſtandpunct herkommen oder gewiſſe höhere Wirkungen unmerklich motiviren, ſind etwas ganz Anderes, ſie ſind nicht Fehler, ſondern abſichtliche Mittel. Die Griechen haben bekanntlich hierin ganz frei gehandelt, auch Raphael bietet belehrende Beiſpiele. Wenn man übrigens dem Meiſter wirkliche Incorrectheiten nachſieht, ſo darf dieß natürlich nicht ſo verſtanden werden, als ob dem Schüler ein Freibrief für Nachläßigkeit gegeben werden ſolle; die Genieſucht, welche im Incorrecten

Digitized by Google

die höhere Freiheit der Phantaſie ſucht, iſt um wenig beſſer, als der entgegengeſetzte Formalismus der Meiſterſänger-Tabulatur und der Gottſchedianer, welche die Kunſt, untadeliche Verſe zu machen, für Poeſie hielten.

2. Daß es Manier am Style gibt, daß dieſelbe da hervortritt, wo ein Meiſter des Styls Stoffe ergreift, die ſich gegen ſeine Auffaſſungsweiſe ſträuben, wurde zum vorh. §. ſchon berührt. M. Angelo's Beiſpiel, das dort angeführt worden, iſt beſonders belehrend. Auch Rubens wird manierirt, wenn er ſeinen ſaftigvollen, leidenſchaftlich energiſchen Styl auf Stoffe überträgt, welche ruhige ſanfte Schönheit fordern. Rottmann wurde manierirt, wenn er den Licht-Effecten ſtärker nachgieng, als dieß mit ſeiner plaſtiſchen Auffaſſungsweiſe vereinbar war. Göthe wird manierirt, wenn er ſeine menſchlich ſchöne Auffaſſungsweiſe auf ſchlechthin draſtiſche Stoffe überträgt, Schiller, wenn er mitten in große Handlungen und zwiſchen ſtarke Stellen ſeinen ſentimentalen Ton einſchiebt; auch ſonſt fühlt man, wie von der Zeit an, da er ſeinen Styl gefunden und es ihm leicht aus der Hand geht, ſtellenweiſe das fertige Machen der Manier bei ihm eintritt, ſo namentlich in der Jungfrau von Orleans. Ob man die erſte Stufe in der Entwicklung des Genius, wo er wie eine Naturgewalt hervorbricht (§. 411), als Manier oder als Styl zu bezeichnen habe, kann zweifelhaft ſcheinen. Das Große in Göthes und Schillers ungeſtümmer Jugenddichtung weiſt auf den werdenden Styl hin, das Muthwillige daran iſt ſehr ſubjectiv und, ſofern es als angewöhnter Ton erſcheint, als Manier zu bezeichnen, das Unreife und Rohe fällt unter keinen dieſer beiden Begriffe. Wie aber die Kraft gewachſen iſt, ſo nimmt ſie auch ab, und dieſe Abnahme wird es allerdings mit ſich bringen, daß eines großen Künſtlers ganze Technik in Manier verſinkt. Was von dem Hervortreten derſelben bei Göthe und Schiller ſo eben erwähnt iſt, gehört zum Theil ſchon hieher. Der Künſtler copirt nun ſich ſelbſt; ſeine großen Formen überleben den Geiſt, der ſie geſchaffen, und verlieren ihre objective Macht und Wahrheit auch da, wo der Gegenſtand der Auffaſſungsweiſe an ſich entſpricht, erſcheinen daher als bloß gemacht. Der Verluſt der objectiven Gewalt wird aber allerdings auch mit einer, dem zunehmenden Alter eignen, Neigung zuſammenfallen, ſolche Stoffe zu ergreifen, an welchen, weil ſie der Auffaſſung nicht zuſagen, ſchon bei noch voller Kraft der Styl zur Manier geworden wäre. So ſah Göthe wohl ein, daß ſein Fauſt im zweiten Theile in das höhere, handelnde, politiſche Leben geführt werden müſſe, aber er mochte fühlen, daß dieß nicht ſein Boden ſei, und wagte ſich nicht an die Fortſetzung; im hohen Alter aber that er es und wurde manierirt im höchſten Grade. Auch ſchon in ſeiner natürlichen Tochter ergreift er einen Stoff, der am Krater einer Revolution ſpielt, und was ſonſt Schönheit der

Digitized by Google

zartesten Humanität war, wird als Ueberzuckerung eines vulcanischen Bodens Manier der „Silberbleistiftzüge.“ Ueberhaupt aber wird seine weise Beschaulichkeit, sein Maaß, seine Durchsichtigkeit, seine edel weibliche Seelenmilde, sein reiner Adel, seine objective Ruhe in seinen späteren Werken zur Vornehmheit, schleppenden, kanzleistylartigen Bedächtigkeit, Wohlweisheit, schönfärbenden Abschwächung. Ein anderweitiges Moment kommt hinzu bei Künstlern, die zwar Styl haben, aber einen solchen, der Angesichts höherer Fortschritte als ein unreifer erscheint, wie z. B. bei P. Perugino. Er hat bekanntlich am Ende handwerksmäßig seine Formen wiederholt und erscheint in diesem Stadium als Manierist; da kam aber zu der natürlichen Abnahme der erfüllenden Geisteskraft die Scheue, sich die schon erfolgten Fortschritte höherer Meister anzueignen, und diese Erscheinung führt vom Individuum schon hinaus auf den historischen Boden des Kunstlebens im Großen. Ebendahin weist uns aber auch die Schlußbemerkung des §.; sie leitet vom einzelnen Meister zunächst zur Schule zurück, die aber nun in einem andern Zusammenhang, als früher, auftritt. Der Schüler, der nicht Gabe und Beruf hat, selbst Meister im intensiven Sinne des Wortes zu werden, verbreitet den Styl seines Meisters, setzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herunter, weil der Genius fehlt, der diese großen Formen ausfüllen sollte. So ist das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo's da Vinci in der Mailändischen Schule vielfach zum manierirten Grinsen geworden, so geht von M. Angelo's Kraftstyl und Correggio's Anmuths- und Entzückungsstyl jene oben schon erwähnte doppelte Linie des Verfalls aus: die falsche Kraftmanier und die falsche Anmuths-, die süßliche und doch nervös aufgeregte Sentimentalitäts-Manier; so wird Göthes Styl als vornehme Manier, so Schillers als rhetorische Phrasentechnik fortgeführt und verbreitet. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Styl, sobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, nothwendig in Manier ausarte; dieß geschieht nur durch unbegabte oder geistig nicht gesunde Schüler, noch mehr unter ungünstigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunst überhaupt schon abwärts geht; der tüchtige und selbst zum Großen berufene Schüler führt den Styl in seiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Raphael den Perugineskeu. Ehe er seine ganze Selbständigkeit entwickelt, kann er zunächst einen weiteren, fortgeschrittenen Styl eines andern Meisters in sich aufnehmen; der erste, den er sich angeeignet, entspricht nun dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der stürmische Naturton ihrer ersten Periode ist. So treten in Raphaels Entwicklung drei Stufen des Styls auf: der kindliche seines ersten Meisters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife stehende florentinische, dann der reife römische.

2.

Der provinzielle und nationale Styl.

§. 529.

1 Der Styl erweitert ſich aber von ſeinem individuellen und auf die vereinzelte Schule beſchränkten Ausgangspuncte zu einer ausgedehnteren Geltung durch Ortswechſel der Meiſter und Verbreitung der Schüler; ganze Volksſtämme, ja Völker eignen ſich denſelben an, Schule heißt nun nicht mehr die einzelne Werkſtätte als Bildungsanſtalt, ſondern die in dieſen weiten Kreiſen herrſchende Kunſtweiſe, und indem der Grund dieſer Ausdehnung in einer urſprünglichen Verwandtſchaft der ganzen Auffaſſung zu ſuchen iſt, kommt zu Tage, daß die individuellen Urheber ſelbſt nur die Organe waren, durch die ſich der Geiſt eines Stammes, Volkes in einer beſtimmten Zeit ſeinen Aus-
2 druck gab. Auch der unreife Styl und die bloße Manier gewinnen in dieſem Zuſammenhang hiſtoriſche Berechtigung und objectives Gewicht.

1. Der §. zeigt zuerſt pragmatiſch die Verbreitung eines Styls, einer Manier auf, wie dieß ſchon durch die Erwähnung der Gründung von Werkſtätten durch Schüler und der Wanderung der Meiſter (zu §. 520 und 521) vorbereitet iſt. Das Ganze einer ſolchen Fortpflanzung heißt nun Schule im erweiterten Sinne des Worts. Sie tritt zunächſt örtlich auf im engeren Sinne einer bedeutenden Stadt (athenienſiſch, argiviſch, ſikyoniſch, ſieneſiſch, florentiniſch, venetianiſch), erweitert ſich naturgemäß über Provinzen und erſcheint nun beſtimmter als der Ausdruck des Stamms eines Volks (joniſch, doriſch, umbriſch, lombardiſch, niederdeutſch, oberdeutſch und innerhalb dieſer Unterſcheidung ſchwäbiſch, fränkiſch u. ſ. f.), tritt aber allerdings in dem Grade, in welchem die einzelnen Kräfte ſich in höchſten Wirkungen zuſammenfaſſen, ſporadiſch auf, ſammelt ſich an künſtlichen Mittelpuncten und kann dann nicht mehr mit einem örtlichen Namen, ſondern nur nach dem Meiſter, der Richtung, dem früheren natürlichen Mittelpuncte bezeichnet werden. So kann nicht wohl von einer römiſchen Malerſchule die Rede ſein (vergl. Rumohr Ital. Forſch. B. II S. 211), denn päpſtliche Kunſtpflege hat in Rom nur die Blüthe aller Fortſchritte, wie ſie ſich zuerſt in den einzelnen Ländern Italiens entwickelt hatten, vereinigt, Raphael und M. Angelo, die hier wirken und in den beſondern Stylen ihrer Schule die Momente des ganzen italieniſchen Kunſtgeiſtes darſtellen, haben ſich in Florenz auf ihre Höhe geſchwungen und ein anderer Strahl derſelben höchſten Entwicklung wird von L. da Vinci nach Mailand getragen. In der neueren

Digitized by Google

deutſchen Poeſie ſpricht man von örtlichen Schulen, ſo lange der Genius die auseinanderlaufenden Richtungen nicht in einen höchſten Brennpunct geſammelt hat; ſchon hier iſt übrigens die bezeichnende Unterſcheidung durch den ſporadiſchen Charakter der Fortpflanzung ſchwierig: die Richtung auf das Erhabene ſcheint vorzüglich dem nördlichen Volksſtamme zu entſprechen, aber ſchon vor Klopſtock ſchlägt Haller, ein Schweizer, dieſen Ton an und Klopſtock ſelbſt (allerdings ganz ein Norddeutſcher) findet wieder vorzüglich in der Schweiz Nachahmer; die ſogenannte anakreontiſche Dichtung ſollte man in ihrem Urſprunge für ſüddeutſch halten, ſie faßt ſich aber in Wielands Geiſt zu einer umfaſſenderen Wirkung erſt zuſammen, nachdem ſie von dem Dichterkreiſe in Halle aus mehr nach dem Norden, ja bis Hamburg (Hagedorn) getragen war; noch beſtimmter aber tritt nun das Provinzielle bei den großen claſſiſchen Dichtern in den Hintergrund: ſie gehen vom Süden aus, aber Niemand wird Göthes Styl den fränkiſchen, Schillers den ſchwäbiſchen nennen, ſie leiſten ihr Höchſtes in dem künſtlichen Mittelpuncte einer kleinen ſächſiſchen Reſidenz und ihre Wirkungen zünden ohne einen beſtimmten Faden in allen Gegenden Deutſchlands. Eben hieran knüpft ſich aber die richtige Anſchauung dieſer Verhältniſſe: ſolange man die Schulen vorherrſchend als örtliche und provinzielle zu bezeichnen hat, ſind ſie auch nur Ausdruck eines Stamm- und Provinzialgeiſtes, die höchſte Entwicklung aber iſt Ausdruck des Nationalgeiſtes in einer beſtimmten Epoche. M. Angelo's und Raphaels Styl iſt der vollendete italieniſche, Göthes und Schillers der vollendete deutſche Styl, und dieſe Style verbreiten ſich, weil ſie dieß ſind. Somit geht die Betrachtung aus dem Pragmatiſchen heraus und erklärt die Verbreitung der Schulen und ihrer Style aus einer Empfänglichkeit, welche von dem Gefühle geleitet iſt, ein urſprünglich Verwandtes, das derſelben Quelle, demſelben Volks- und Zeitgeiſte entſtiegen iſt, zu finden und zu ergreifen, und wir kommen zu dem Satze in §. 423 zurück, daß im begabten Individuum die Geſammtkräfte eines Volks und Zeitalters ſich zuſammenfaſſen, einem Satze, der ſich aber jetzt zu der concreten Anſchauung eines in beſtimmten Formen Niedergelegten, geſchichtlich Vermittelten entwickelt hat. Uebrigens werden durch die Ausbildung eines höchſten nationalen Styls die bedeutenderen Gegenſätze der Provinzen, Stämme allerdings nicht völlig aufgehoben, nur die Einſeitigkeit verſchwindet, in der ſich früher der Localgeiſt geltend gemacht hatte, die Hauptgegenſätze des Styls haben gleichen Antheil an der erreichten relativen Vollkommenheit. So ſpaltet ſich in Griechenland auch der ideale Styl in den attiſchen der reinen, hohen Schönheit (Phidias) und den argiviſch-ſikyoniſchen Styl der athletiſchen Kraft (Polyklet, ähnlich der Eleutherer Myron); ſo erhält ſich in Italien der Gegenſatz der

umbrischen Innigkeit und Grazie (Raphael) und der feurigen florentinischen Bewegtheit, Kraftfülle (M. Angelo); so in Deutschland der des offenen fränkischen Weltsinns (Göthe), des innerlichen gedankenvollen schwäbischen Pathos (Schiller).

2. Nachdem sich uns der Stylbegriff von seiner erst individuellen Bedeutung zu einer allgemeineren provinziellen und nationalen erweitert hat, müssen wir von dem Zustande der Reife und relativen Vollkommenheit, der uns zu dieser Erweiterung geführt hat, zurückblicken auf frühere Stufen der Unreife und die auf ihnen hervortretenden Styl-Unterschiede. Es fragt sich nämlich, ob nach oder Angesichts der höchsten Styl-Entwicklung diese frühern Stufen nicht als blos subjectiv, als bloße Manier erscheinen? Keineswegs, denn auch die ihnen angehörigen Formen des Styls zeigen sich nun als getragen von dem Boden einer engeren oder weiteren Allgemeinheit. Was an ihnen schwerfällig, hart, eckig, steif, schüchtern erscheint, ist Ausdruck des Geistes eines Stammes, Volks auf dieser Stufe; Cimabue, Giotto, Fiesole, Masaccio, Ghirlandajo, P. Perugino, Fr. Francia, Mantegna, G. Bellini sind nicht Manieristen, sondern Stylisten, ein Volk ist hinter ihnen, ihre Mängel sind nicht subjective Verhärtung, ihre Art hat trotz ihrer Enge substantiellen Charakter, das Objective, die Großheit des Styls. Die deutsche Malerei ist auch am Schlusse des Mittelalters nicht aus den eckigen, harten, hageren Formen herausgekommen, der Durchbruch der fließenden Zeichnung war dem späten achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und doch sind jene Formen von einer gravitas durchdrungen, welche ihnen den Namen des Styls im vollen Sinne sichert. Es ist ein Ausdruck der Nothwendigkeit in diesen zur habituellen technischen Haltung gewordenen Auffassungsweisen, der alles blos Subjective ausschließt. Dazwischen legen sich allerdings auch einzelne Erscheinungen, die mehr als bloße Manier zu fassen sind, wie z. B. die Kunstweise eines Fra Filippo Lippi. Eigentlich aber tritt die Manier erst mit dem Momente ein, wo der beginnende Verfall die Subjectivität entbindet. Allein in der nun gewonnenen historischen Anschauung erhält selbst die Manier die Basis einer objectiveren Bedeutung, denn daß die Subjectivität mit ihrer Eitelkeit sich entfesselt, ist eben auch der Ausdruck eines historischen Zustands. Insofern spricht man nicht mit Unrecht von einem Style des Bernini, denn seine eitle, renommistische, knochenlose Manier ist eben das Spiegelbild einer Zeitstimmung, in technischer Gewöhnung niedergelegt; alles, was man unter Rokoko begreift, ist eigentlich ganz Manier, heißt aber als ein verbreitetes Zeitgemäßes doch Styl; die sentimentale Manier, wie sie seit Klopstock eingedrungen und in Werthers Leiden, dann in J. Paul ihren höchsten Ausdruck gefunden, kann man aus demselben

Digitized by Google

Grunde einen Styl nennen; in der späteren deutschen Poesie ist Heine ganz Manierist, doch kann man den Ausdruck Styl selbst mit der in ihm liegenden Intensität soweit auf ihn anwenden, als er eine blasirte Zeit ganz objectiv getreu darstellt.

3.

Der Styl als Ausdruck des geschichtlichen Ideals.

§. 530.

Der Kreis dehnt sich noch weiter aus: Styl (und Manier), von Volk zu Volk mitgetheilt und von der vorbereiteten entsprechenden Stimmung aufgenommen, erhält die allgemeinere Bedeutung, als Ausdruck des Geistes einer ganzen Völkergruppe, ja aller gebildeten Völker auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung zu erscheinen; d. h. die verschiedenen Gestaltungen des Ideals (§. 416—484) verkörpern sich in stehenden technischen Formen und die Geschichte des Ideals heißt nunmehr Geschichte der Style (und Manieren).

Während man sonst die verschiedenen Bedeutungen des Styls durcheinanderwirft, entsteht uns eine aus der andern und so hat sich der Begriff nun erweitert zu der Bedeutung, die dem Ausdruck: classischer, romantischer Styl u. s. w. zu Grunde liegt. Auch hier ist aber zunächst die pragmatische Vermittlung nicht zu übersehen: die Völker theilen sich ihre Style mit und die Mittheilung fällt auf um so fruchtbareren Boden, je verwandter sie sind. Zunächst werden also stamm- und bildungsverwandte Völker am meisten aufeinander einwirken. So hat die englische Dichtung stärkere Beiträge zur Entstehung der classischen Poesie der Deutschen gegeben, als irgend eine neuere; so haben die romanischen Völker einander rasch das erneuerte Classische, den individualitätsloseren Styl der flüssigen Form mitgetheilt; im Norden von Frankreich, wo mehr deutsches Blut ist, hat die germanische Baukunst tiefer Wurzel geschlagen, als in Italien. Aber große, weltbezwingende Zeit- Anschauungen greifen selbst über die vollsten Gegensätze zwischen Völkern und Völkergruppen und schaffen den Styl, der ganze Weltalter charakterisirt. Im Mittelalter sind die Elemente des Arabischen und Keltischen, weil sie seiner phantastischen Anschauung zusagten, trotz ihrer Fremdheit durch alle europäischen Länder gedrungen; daß der gothische Baustyl in Italien, wo er nie organisch anwachsen konnte, dennoch unaufhaltsam eindrang, beweist nur um so mehr die Macht einer solchen Kunstform. Während das Antike allen romanischen Völkern näher liegt, dem deutschen Geiste aber zunächst ganz fremdartig gegenübertrat, hat sich

Digitized by Google

dieſer in ſeinen Styl nur um ſo tiefer eingefühlt und eingelebt, als er endlich berufen wurde, das moderne Ideal in der Dichtkunſt hinzuſtellen; von anderer Seite aber ruht dieſes Ideal weſentlich auf dem Aufklärungsprinzip, das von England nach Frankreich, dann nach Deutſchland gedrungen iſt, von wo es als Revolutionsſtyl der Poeſie (und Philoſophie) wieder in alle Lande g'eng. Dieſes Ueberwachſen eines Styls über die Kluft der Völker iſt jedoch nicht mit dem Univerſalismus zu verwechſeln, der ohne eigenen Styl die verſchiedenſten ausländiſchen Kunſtformen ſich aneignet; dieſer tritt nur in einer Zeit ein, wo der große Styl ſchon verfallen iſt. — Uebrigens ſagt der §. neben dem Styl auch von der Manier aus, daß ſie zu der allgemeinen Bedeutung, ganze Zeitalter zu charakteriſiren, ſich erweitere. Dieß geſchieht in den Zeiträumen, wo ein Idealſtyl verblüht und ein neuer noch nicht geſtaltet iſt. Von Berninis Manier iſt ſchon erwähnt, daß und warum ſie ſich dieſe Bedeutung erworben hat; die Malerei der Manieriſten iſt von Italien in alle gebildeten Länder Europas gedrungen, ebenſo ſpäter die ſinnenreizende italieniſche Muſikmanier u. ſ. w.

4.

Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen.

§. 531.

Die Anerkennung des unreifen Styls (und der Manier) in §. 529, 2. führt zu einer weiteren Bedeutung dieſes Begriffs. Wie nämlich der individuelle Styl ſeine Entwicklungsſtufen hat, ſo iſt auch der Styl der Weltalter der Phantaſie von einem Bildungs-Geſetze beherrſcht, gemäß welchem er in jeder Hauptperiode zuerſt als ſtrenger und harter (theilweiſe typiſcher, vergl. §. 430, 3. und hieratiſch gebundener), dann als hoher oder erhabener ſchöner, endlich als einfach ſchöner, reizender und rührender, zugleich an die Grenze der äſthetiſchen Naturtreue fortgehender Styl auftritt; die letzte Form geht unaufhaltſam in falſchen Reiz und Effect, prachtliebenden Dienſt des Luxus, Naturalismus und Manier über.

Dieſer neue Stylbegriff iſt durch den Satz in dem angeführten §. und die ihn erläuternden Bemerkungen vorbereitet, welche neben dem reifen Styl auch dem unreifen und der Manier eine objective hiſtoriſche Bedeutung zu'egen. Es entſteht ſo eine Reihe, die ſich von ſelbſt zu einem beſtimmteren Bilde geſta'tet, als deſſen Hintergrund jenes Entwicklungsgeſetz ſich erkennen läßt, das zuerſt Winkelmann (Geſch. d. Kunſt d. Alterth. B. III

Digitized by Google

Buch 8, Cap. 1—3.) mit tiefer und geistvoller Empirie an dem Gange der bildenden Kunst an Griechenland nachgewiesen und namentlich Lanzi (Notizie della scultura degli antichi e dei vari suoi stili) näher bestimmt hat. Die Begründung desselben in der Natur der Sache leuchtet nach dem bisher Gesagten ganz unmittelbar ein: es ist dasselbe Gesetz einer Aufeinanderfolge verschiedener Mischungsverhältnisse des Subjectiven und Objectiven, das in allen geistigen Sphären (Staat, Religion, Wissenschaft) hervortritt, nur klarer oder dunkler, in verschiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung auseinandergezogen, in vervielfältigten Kreisen die Verbindungsformel jener seiner Elemente durcheinanderschiebend, in der Auflösung neues Leben andeutend je nach der verschiedenen Natur dieser Sphären. In aller Entwicklung erscheint der Geist zuerst objectiv bestimmt, sein subjectives Leben verschwindet in der einfachen Strenge des Inhalts; so auch in der Kunst. Nach drei Seiten zeigt sich hier dieß Verschwinden des Subjects: psychologisch im Sinne der substantiellen Versenkung des Künstlergeists in den Gegenstand, dem Naturvorbilde und dem Materiale gegenüber im Sinne eines Kampfs zwischen Scheue und Streben, das erstere in seiner Lebendigkeit zu erfassen und des ungleichen Ringens mit diesem, gegenüber dem Subject, an das die Mittheilung sich richtet, in der Abweisung jeder Condescendenz, in dem Charakter strenger, auf kein Entgegenkommen sich einlassender Sächlichkeit. Dieß ist der strenge und harte Styl der griechischen Plastik von der Zeit an, wo man von Kunst reden kann, d. h. wo das bloße Handwerk und das bloße Spiel überwunden ist, bis vor Phidias, der Styl, der in den Aeginetengruppen schon theilweise gemildert und dem Uebergang in den reifen Styl nahe erscheint und besonders belehrend in den drei Fortschrittsstufen der selinuntischen Metopen zu Tage liegt. Das Götterbild, streng, düster, Ehrfurcht fordernd, nicht Liebe weckend, gebunden in Bewegung, behält am längsten die alte Herbigkeit. Die typische Bindung des Bewußtseins, welche dem Phantasiebilde innerlich nicht gestattet, seine Züge zu mildern, seine Formen zu befreien (vergl. §. 430, 3.) erscheint nun äußerlich in ihrer technischen Verhärtung. Als Ausfluß einer spezifisch religiösen Bindung (wiewohl in Griechenland keiner förmlichen Priesterfatzung) heißt dieser Styl hieratisch. Daß gleichzeitig eine gesuchte, steife Zierlichkeit selbst an den Götterbildern hervortritt, steht mit dem Grundzuge strenger Objectivität nicht in Widerspruch: es ist die vorzeitig ungeschickte Regung des subjectiven Moments, das nicht abwesend, sondern nur zurückgehalten ist und sich noch in der Weise des Spieles äußert, die Grazie vor der Grazie, und kommt genau ebenso in der byzantinischen Malerei und dem vorgothischen Baustyle zum Vorschein. In der Darstellung des Menschlichen, die sich früher vom Typus befreit, tritt neben dieser steifen Zierlichkeit, die besonders auch in

Digitized by Google

dem ſtehenden Lächeln der Geſichter ſich ausſpricht, durchaus der Charakter der Kraft in überſtarken, gewaltſam bewegten Formen hervor; ein harter und eckiger Umriß, der in dieſem ganzen Style herrſcht, iſt der augenfällige Ausdruck einer Verſchmähung der Grazie. — Es folgt der ſogenannte hohe Styl, vor Allen durch Phidias vertreten. Es iſt der Styl des Ideals in näherer hiſtoriſcher Beſtimmtheit. Das ſubjective Kunſtleben hat ſich mit dem objectiven Momente zum Gleichgewichte durchdrungen: der Künſtler gießt dem Gegenſtande das ganze warme Leben der eigenen, aber von dem weiten und mächtigen Gehalte der Idee erfüllten Bruſt ein, verleiht ihrer Geſtalt die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur, ohne je die zarte Linie zu überſchreiten, die zur gemeinen Natur führt, gibt durch vollendete Herrſchaft über das Material, die ſich namentlich in dem ſchwungvollen Fluß der Umriſſe ausſpricht, dem innern Bilde die reine Erſcheinung, und dieſe zeigt mild und freundlich und doch bedürfnißlos ſelig und erhaben in ſich dem Zuſchauer, daß er ſeine ganze edlere Menſchheit in ihr wiederfindet, in ihr bei ſich iſt. Winkelmann hat dieſen Styl als den der *erhabenen Grazie* bezeichnet und leitet ſeine Unterſcheidung einer doppelten Grazie mit den Worten ein: „wenn der Grundſatz des hohen Styls geweſen iſt, das Geſicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzuſtellen, ſo war eine *gewiſſe* Grazie nicht geſucht, auch nicht anzubringen", und nun nennt er zuerſt jene erhabene Grazie, die „von höherer Geburt wie die himmliſche Venus, von der Harmonie gebildet, beſtändig und unveränderlich iſt, wie die ewigen Geſetze von dieſer; eine Geſellinn der Götter iſt ſie ſich ſelbſt genugſam, bietet ſich nicht an, ſondern will geſucht werden; mit den Weiſen allein unterhält ſie ſich und dem Pöbel erſcheint ſie ſtörriſch und unfreundlich; ſie verſchließet in ſich die Bewegungen der Seele und nähert ſich der ſeeligen Stille der göttlichen Natur." — Die dritte Entwicklungsform des Styls nun trägt den Charakter einer volleren Ausbildung des Subjectiven, zunächſt in berechtigter Weiſe, dann ſichtbar an der Schwelle anlangend, jenſeits welcher die Subjectivität auf Koſten des objectiven Ernſtes ſich geltend macht, endlich ſie überſchreitend. Der Künſtler, in eine aufgeregtere, ſubjectiver gebildete Welt geſtellt, theilt dem Gegenſtande ein reicheres, vielſeitiger entfaltetes inneres Leben mit, er greift in der ſinnlichen Darſtellung tiefer in die Fülle lebendiger Reize, welche das Naturſchöne darbietet, das Material wird noch ungleich runder, weicher, fließender, als zuvor, behandelt und dadurch die höchſte Virtuoſität der Technik an den Tag gelegt, das Kunſtwerk wendet ſich vertrauter, holder, entgegenkommender zu dem Zuſchauer. Dieſer ganze Schritt hält ſich vorerſt in den Grenzen ächter Idealität. Jene zweite Grazie, welche

Digitized by Google

Winkelmann unterscheidet und als den Genius dieses Styls aufführt, „läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, theilhaftig, sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nur, nicht unerkannt zu bleiben; — das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks thut der Harmonie und der Großheit in dem schönen Style keinen Eintrag: die Seele äußert sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und tritt niemals mit Ungestüm hervor, in Verstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Leukothea" u. s. w. Wenn Winkelmann diese erste, reine Stufe des dritten Styls den schönen Styl nennt, so führt dieß auf eine Unterscheidung, die wir in Th. I §. 73, 1. 231, 1. aufgestellt haben. Was wir die Grazie des ganzen Schönen nannten, welches das Erhabene als ein noch ruhendes in sich schließt, ist die erhabene, himmlische Grazie, die Winkelmann dem Style des Phidias beilegt; was wir eine Abzweigung derselben nannten, die Grazie des einfach Schönen, das neben und gegenüber dem aus jener ruhigen Einheit entlassenen Erhabenen eine sanftere, lieblichere, herablassendere Form annimmt, ist die zweite Grazie in der Unterscheidung Winkelmanns, die Grazie eines Skopas und Praxiteles, die ja auch das Tragische (Gruppe der Niobiden) mit seiner furchtbaren Grazie und das Komische mit seiner „ungezogenen" Grazie (bacchischer Kreis) aus jener ruhigen ersten Einheit herausgebildet haben: das Reizende, noch im edeln Sinn, gegenüber dem Rührenden, das ebenfalls noch im edeln tragischen Geist auftritt, und dem Komischen. Allein diese zweite Grazie des einfach Schönen theilt sich noch einmal: ihre erste Gestalt, obwohl nicht von der das Erhabene in sich schließenden Hoheit, wie der Titanenbezwinger Zeus, sondern weiblich sanfter, hat doch noch jene Großheit und Mächtigkeit, wie sie sich in einer Venus von Melos darstellt, gegenüber einer andern Form, die Winkelmann die kindliche Grazie nennt, gegenüber den Eros- und anderen Knabengestalten, den (edleren) Faunen desselben Styls und noch mehr gegenüber den späteren Bildungen der Liebesgöttin, wie der Mediceischen und der *Καλλίπυγος*. Der dritte Styl wiederholt also relativ den Gegensatz der erhabenen und einfach schönen Grazie innerhalb der letztern. Dieser Styl geht nun aber unaufhaltsam über in die Formen der Ausartung, die der §. bezeichnet, und die, in Werken der späteren griechischen Schulen wie einem Laokoon, Apoll von Belvedere erst als zarter Anflug einer theatralischen Wirkung angedeutet, nach der Verpflanzung in die römische Welt grell hervortreten. Ueber das ganze Werk ist nun der Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ergossen, es lockt, es lächelt ihn an oder macht sich durch einen leidenschaftlichen Wurf

Digitized by Google

intereſſant, der Effect iſt Zweck, die Grazie wird zum Sinnenreiz, der gefälligen Ausbildung des Einzelnen die Strenge der Compoſition geopfert, die Idee unter prachtvoller Ueberladung erſtickt, an die Stelle des innerlich Großen das äußerlich Coloſſale geſetzt. Alle dieſe Züge haben in dem Uebergewichte des Subjectiven über das objective Gewicht der Sache ihren ſchließlichen Grund und faſſen ſich im Begriffe der Manier zuſammen. Wir müſſen hier nur Eines der ausgeſprochenen Merkmale näher ins Auge faſſen: das „Fortgehen bis an die äſthetiſche Grenze der Naturtreue" und den „Naturalismus." Es hat dieß zunächſt den doppelten Sinn, daß mehr Stoff aus der wirklichen Welt und Geſchichte in den Kreis der Kunſt gezogen wird (Lyſippus: Alexander und ſeine Helden, Schule von Pergamon: Keltenſchlachten) und daß mehrere Seiten der Erſcheinung des Naturſchönen in die Darſtellung aufgenommen werden, als der frühere Styl mit dem Adel des Ideals vereinbar hielt (Porträtzüge, Adern, Sehnen, Muskelbildungen); dieß führt ſpäter dahin, daß die gemeine Natur ohne Idealität ſich eindrängt, was hier Naturalismus heißt. Allein in dieſer Wendung liegt allerdings von der andern Seite der Keim eines neuen Ideals, alſo Styls, genau, wie in der altniederländiſchen Malerei in derſelben Aufnahme des Porträt- und Genre-artigen in das religiöſe Ideal mit dem Verfalle des letzteren zugleich der Aufgang eines neuen ſich kund gibt. Dieß zugleich ein Zug zur Erläuterung jener obigen Bemerkung über „verſchiedene Breite und Schwierigkeitsgrade der Verwicklung" u. ſ. w. — Uebrigens haben wir hier die Hauptzüge der Geſchichte der griechiſchen Plaſtik als einer prototypiſch exemplariſchen, abſolut inſtructiven Entwicklung zu Grunde gelegt, daſſelbe Geſetz an der griechiſchen Baukunſt und Dichtkunſt (Aeſchylos, Sophokles, Euripides und Ariſtophanes) nachzuweiſen wäre leicht und die höchſt intereſſante Parallele der Geſchichte der Malerei in Italien hat ſchon Winkelmann berührt.

5.

Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte.

§. 532.

Die Kunſt kann nicht als abſtract Allgemeines wirklich ſein, ſondern muß ſich in Künſte und deren Zweige gliedern. Hiedurch erhält der Begriff des Styls eine neue Bedeutung: er bezeichnet die Auffaſſung, wie ſie der einzelnen Kunſt und einem einzelnen ihrer Zweige zu Grunde liegend ſich in einer beſtimmten Technik niederlegt und ſtehend conſtituirt. Ein beſonderer Accent

Digitized by Google

fällt auf den ſo gewendeten Stylbegriff, wenn die Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe einer Kunſt auf eine andere oder eines Kunſtzweigs auf einen andern übergetragen wird, was auf berechtigte oder unberechtigte Weiſe geſchehen kann. Der Ausdruck Styliſiren enthält daher bald ein Lob, bald einen Tadel. Das Wort Manier bezeichnet nun rein techniſch die untergeordneten Verſchiedenheiten in der Behandlung des Materials.

Hier erſt iſt Rumohrs Beſtimmung des Stylbegriffs zu beurtheilen. Was wir nämlich hier a's deſſen letzte Bedeutung aufführen, darin ſieht er die ganze Bedeutung deſſelben erſchöpft, ſo daß er unter Styl im intenſivſten Sinne des Worts nichts Anderes verſteht, als ein „zur Gewohnheit gediehenes ſich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner ſeine Geſtalten wirklich bildet, der Maler ſie erſcheinen macht" (Ital. Forſch. Th. I S. 87 ff.). Daß der Künſtler, der Styl hat, weſentlich den Geſetzen ſeines Materials ſich fügt, haben wir in unſerer Darſtellung des individuellen Stylbegriffs (§. 527) nur deßwegen nicht beſonders hervorgehoben, weil es ſich von ſelbſt ergeben muß, wenn die Beſtimmung des Styls als des Idealen, wie es zur techniſchen Gewöhnung geworden, zuſammengefaßt wird mit dem weiteren Satze, daß die verſchiedenen Arten der Phantaſie in verſchiedenem Material ihre Auffaſſung niederlegen und daß daraus die verſchiedenen Künſte entſtehen. Die Objectivität, die den Charakter des Styls begründet, muß ja natürlich von innen herausgeben in die Behandlung des Materials nicht nur im Sinne einer habituellen Großartigkeit der Technik überhaupt, ſondern auch ſpezieller im Sinne einer ernſten Unterordnung unter die Bedingungen eines ſpeziellen Materials, als ein „ſich Fü en" u. ſ. w. Nun iſt es aber ganz ſe.tſam, daß Rumohr die Objectivität des Styls in dieſer ſeiner Aeußerung ganz trennt von ihrem innern Grunde, der Objectivität der Auffaſſung; ſie entſpringe, ſagt er, nicht aus einer beſtimmten Richtung und Erhebung des Geiſtes, ſondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig beſcheidenen und nüchternen Gefühle einer äußern Beſchränkung der Kunſt durch den derben, in ſeinem Verhältniß zum Künſtler geſtaltfreien (rohen) Stoff. Was hier richtig, beſcheiden, nüchtern heißt, iſt vielmehr ein gewaltiges, großartiges Erfaſſen der Bedingungen des Materials ſchon in der Geſtaltung des innern Bildes und dann in der Ausführung, ein freies Unterwerfen, ein Wollen, denn wer heißt mich denn Stein oder Farbe wählen, wenn ich nicht will? Dieſes Wollen muß aber freilich zur Gewohnheit und innern Disciplin werden. Rumohr leitet nun aus den Bedingungen des Materials die Compoſitions- und Darſtellungs-Geſetze für den Bildner und Maler ab, was in die beſondere Kunſtlehre gehört; daß er von Styl

Digitized by Google

nur in Beziehung auf zwei Künſte redet, iſt übrigens eine weitere unbegründete Verengung des Styl-Begriffs. Wenn dagegen wir dieſen Begriff hier in einer neuen Bedeutung aufführen, ſo kann dieſe zunächſt keine andre ſein, als: die jeder Kunſt zukommende Behandlungsweiſe des Materials als eine durch ihre nothwendigen Bedingungen feſtgeſtellte gewohnheitsmäßige Uebung; eine Bedeutung, die von der Intenſität der früheren vorerſt ganz wieder abſieht und darin auch von Rumohrs Begriffsbeſtimmung noch verſchieden iſt, denn dieſe nimmt das Wort Styl allerdings in dem intenſiven Sinn, worin der Ausdruck ein Lob des Künſtlers enthält (wiewohl ſie das Lobenswerthe zu äußerlich deutet, zu ſehr bloß negativ auffaßt); Styl bedeutet uns jetzt zunächſt ohne alle Emphaſe das Verfahren einer einzelnen Kunſt und eines einzelnen Zweigs derſelben: Architekturſtyl (Pallaſtſtyl, Kirchenſtyl), Styl der Bildhauerei (Genre-Styl, heroiſcher Styl u. ſ. w.), Styl der Malerei (hiſtoriſcher Styl, Genre-Styl, Landſchaftſtyl), Muſik-Styl (Kirchenſtyl, Styl des Oratoriums, Kammerſtyl u. ſ. w.), Styl der Poeſie (epiſcher, lyriſcher, dramatiſcher). Wie wir nun oben, als wir vom Innern ausgiengen, das ſich Fügen unter die techniſchen Bedingungen miteinverſtanden, ſo iſt jetzt, da wir bei dem Aeußern ſtehen, vorausgeſetzt, daß der Einzelne ſich ſeinen Bedingungen aus innerem Wollen füge. Es liegt darauf, weil es eben vorausgeſetzt iſt, zunächſt kein Accent; allein man ſieht leicht, daß ein ſolcher alsbald eintreten muß, denn offenbar redet man von dem Styl einer Kunſt oder eines Kunſtzweigs, ſtatt einfach: Baukunſt, Kirchenbaukunſt u. ſ. w. zu ſagen, namentlich dann, wenn durch einen Contraſt ein Schlaglicht auf die aus der geiſtigen Auffaſſung fließenden techniſchen Bedingungen fällt, und dieß geſchieht vor Allem, wenn die Auffaſſungs- und Verfahrensweiſe der einen Kunſt auf die andere oder des einen Kunſtzweigs auf den andern übergetragen wird. Durch den Schlußſatz von §. 404 iſt auf dieſe Uebertragung vorbereitet. Nun erhält der Begriff wieder eine Emphaſe, enthält Lob oder Tadel. Wann das Eine oder Andere begründet ſei, iſt in abstracto nicht auszumachen, dieß gehört in die ſpezielle Kunſtlehre. Nur einige Beiſpiele: wie die Aegyptier die Bildhauerei architektoniſch behandeln, iſt dieß ein tiefer Mangel, dagegen gibt es in mehrfachem Sinn eine ganz edle und freie architektoniſche Behandlung der menſchlichen und thieriſchen Geſtalt, nicht blos in Karyatiden und heraldiſchen Thieren, ſondern auch bei höherer Aufgabe. Bernini hat die Plaſtik maleriſch behandelt im Sinn der übelſten Effecthaſcherei, das Mittelalter hat dieß in anderem und hiſtoriſch berechtigtem Sinne gethan. In der Malerei kann architektoniſcher Styl in berechtigter oder unberechtigter Weiſe ſich geltend machen, ebenſo plaſtiſcher Styl. Umgekehrt kann die Architektur in plaſtiſchem oder maleriſchem Styl behandelt

Digitized by Google

werden mit Fug oder Unfug. So geht es durch alle Künste, die Uebertragungsweisen sind äußerst mannigfaltig. Die Zweideutigkeit, wie sie durch die nur in concreto lösbare Ungewißheit entsteht, ob die Uebertragung eine gute oder eine verkehrte sei, zeigt sich in dem schwankenden Gebrauche des Zeitworts Stylisiren. Man bezeichnet damit eine Erhöhung der Formen in das Mächtige, Schwungvolle, den Ausdruck des Individuellen streng Beschränkende des großen Styls, allein man hat zugleich die besondere Haltung im Auge, die dieser Styl in einem Werke annimmt, das einer Kunst oder einem Kunstzweige angehört, welche weniger starke, massige, strenge Formen als derselbe mit sich bringt, zuzulaßen scheinen. Stylisirte Blumen z. B. sind auf architektonische Regelmäßigkeit und Symmetrie reduzirte Blumen, wie sich dieß für die Ornamentik, doch nicht unter allen Umständen in gleichem Grade, eignet; eine stylisirte Figur in der Malerei ist eine solche, welche in der Zeichnung sich einer plastisch strengern, weniger individuellen Behandlung nähert; ein stylisirtes Gewand ist ein solches, dem man ebenfalls im Sinne der Plastik alles Zufällige, Unbestimmte, Kleine, Dünne genommen hat, u. s. w. Man drückt durch das Wort Stylisiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie dieser Kunst, diesem Kunstzweige zusage, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn zu schön, auf Kosten der Individualität schön, genauer betrachtet also allerdings (da das Schöne sich in jeder Kunst seine bestimmte Gestalt gibt und ein Schönes außer diesen Bedingungen nicht existirt) nicht wahrhaft schön sei. Die Entscheidung bleibt aber noch ausgestellt. Leop. Robert hat italienischen Genre-Stoff im großen Style des historischen Gemäldes behandelt, Göthe hat in Hermann und Dorothea die Idylle in den Styl des Epos gehoben und Stellen wie die, wo der Geistliche den Richter der flüchtigen Gemeinde wie einen der ältesten Führer, die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet, wie Josua oder wie Moses anschaut, Stellen wie die, wo Hermanns und Dorotheas hohe Gestalten durch das Korn schreiten, sind im ächt Homerischen Sinne gefühlt; in den Genrestyl von Wallensteins Lager ragt der hohe tragische herein und der erste Kürassier wächst durch die Großheit, womit er den Geist des Soldatenthums ausspricht, hoch empor in den heroischen Styl. Dieß heißt Stylisiren im edelsten und berechtigtsten Sinne des Worts. Dagegen haben die Meister der sog. historischen Landschaft zu viel stylisirt, d. h. in ihrer plastisch architektonischen Weise zu viel von der individuellen Physiognomie der örtlichen Natur ausgelöscht, M. Angelo, Karstens, Wächter haben in den Figuren das Malerische zu sehr plastisch stylisirt, in anderer Weise R. Mengs. — Der Schluß des §. hebt noch hervor, daß Manier im jetzigen Zusammenhang ganz einfach und untergeordnet gewisse Unterschiede des techni-

Digitized by Google

schen Verfahrens bezeichnet: so im Kupferstich Schraffir-, Punctir-Manier, Radir-Manier u. s. w. Dieß ist die ursprüngliche Bedeutung des Worts (maniera Handführung). Ein Ansatz zu intensiverem Sinne liegt allerdings auch in diesem unschuldigsten Gebrauche des Ausdrucks; denn wie es Styl-Uebertragungen gibt, so gute und üble Manier-Uebertragungen: Verbindung des Stichels mit Aezen und Radiren ist zu einer guten Wirkung vielfach nöthig, es kann aber auch z. B. eine bestimmte Landschaft sich zur Radirmanier eignen und ist doch in einer andern behandelt, da liegt der Fehler schon in der Auffassung und das Wort Manier kann nun so angewendet werden, daß bereits ein Urtheil darin liegt.

Digitized by Google

B.

Die Theilung der Kunst in Künste.

a.

Das Prinzip der Theilung.

α.

Die Haupteintheilung.

§. 533.

Der Grund der innern Nothwendigkeit jener Theilung der Kunst (§. 532) 1
liegt zunächst in der sinnlichen Ausschließlichkeit des Materials (§. 517). Jedes Material kann nur gewisse Erscheinungsseiten des Naturschönen und einen gewissen Inhalt der Idee in sich aufnehmen. Als das Organ des ganzen Schönen muß die Phantasie diese Schranke zu überwinden streben und daher je das beengendere Material mit dem vertauschen, in welchem das Leben der Erscheinung umfassender und tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, und dieses Suchen so lange fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinn alles Material abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu geben vermag. Die überstiegenen Stufen sind aber darum nicht aufgehoben, denn die 2
Beschränkung bedingt die Vollkommenheit und der Gewinn im Fortgang ist nach der andern Seite ein Verlust.

1. Zuerst eine Bemerkung zu den Ueberschriften. Unter den „Künsten" in der Haupt-Aufschrift sind auch die Zweige jeder einzelnen Kunst verstanden, was wohl keinem Widerspruch unterliegt, da auch im einzelnen Zweige das ganze Wesen einer besondern Kunst sich niederlegt. Statt „das Prinzip der Theilung" wäre genauer zu setzen: das Prinzip und

Digitized by Google

die untergeordneten Prinzipien, denn man wird ſehen, daß in der Eintheilung der Zweige zu dem oberſten Eintheilungsgrund ſecundäre Eintheilungsgründe mehr äußerlich hinzutreten. Die Nothwendigkeit der Kürze in Aufſchriften erlaubt aber das Anſinnen, mit dem allgemeinen Ausdruck: das Prinzip einen Begriff zu verbinden, der die Grenze in dieſem Sinn offen läßt. — Die Nothwendigkeit nun, daß die Kunſt in eine Mehrheit ſelbſtändiger Formen auseinandertrete, iſt in §. 532 als eine vorausgeſetzte ausgeſprochen. Der Ausgangspunct für den Nachweis dieſer Nothwendigkeit liegt zunächſt einfach in dem Charakter der ſinnlichen Ausſchließlichkeit, den das Material trägt. Die Phantaſie iſt das Organ des Schönen in ſeinem ganzen Umfang, ſowohl nach dem Ideengehalt, als nach der weiten Welt der Erſcheinungsformen. Will ſie ſich als Kunſt verwirklichen, ſo muß ſie zu einem Materiale greifen. Jedes Material aber hat ſeine unüberſteigliche Grenze; in Stein und Erz läßt ſich nur dieß und auf dieſe Weiſe ſagen, in Farbe mehr, aber wieder nicht Alles u. ſ. f. Dieſe Schranke iſt aber in der Phantaſie nothwendig Eins mit dem Drang ihrer Ueberwindung. Das Geſetz dieſer Fortbewegung kann zunächſt beſtimmt werden als Geſetz eines Suchens nach der am meiſten *ſprechenden* Form, d. h. der geiſtig tiefſten, umfaſſendſten, ausdrucksvollſten, oder man kann vorerſt die Formel aufſtellen: der Eintheilungsgrund der Künſte iſt der Grad ihrer Geiſtigkeit (innerhalb des Sinnlichen). In der Sprache der Aeſthetik aber heißt das Geiſtige reiner Schein; dieſer ſetzt (vergl. §. 54) die völlige Abſtraction vom Durchſchnitt voraus und wird ſchließlich nur da eintreten, wo wirklich alles Material abgeworfen iſt; „in einem gewiſſen Sinne" ſagt der §.: in welchem, dieß wird ſich zeigen. Der reine Schein iſt aber auch der vollere, d. h. der umfaſſendere, denn da das Material den Charakter der Ausſchließlichkeit hat, ſo wird die Kunſt erſt dann Alles ſagen können, was ſie zu ſagen hat, wenn ſie auf alles Material verzichtet. Wenn wir die Reihe der Künſte demgemäß als eine aufſteigende Stufenfolge faſſen, deren treibendes Geſetz dieſer Drang der Fortbewegung iſt, ſo haben wir uns bereits gegen die gemeine Logik erklärt, welche den älteren Eintheilungen zu Grunde liegt. Die Maſſe der Kunſt wird hier in Künſte zerſchnitten, die ohne inneres Band nebeneinanderliegen; richtiger, man findet die Stücke vor und ſubſumirt ſie unter gewiſſe Kategorien: Mittheilungsmittel: Geſtalt, Ton; Organ der Aufnahme: Geſicht, Gehör; Grundform der Anſchauung: Raum, Zeit; ſo entſtand die Eintheilung in bildende und toniſche Künſte. Wir werden dieſe veraltete Eintheilung noch von andern Seiten prüfen müſſen; zunächſt werfen wir ihr nur den Mangel innerer Einheit vor. Unſere organiſch verbindende Auffaſſung kann nicht ſo verſtanden werden, als denken wir an ein

Digitized by Google

Durchlaufen der Stufen durch das Individuum. Die Phantaſie iſt ja ein Großes und Allgemeines, wie die Natur, welche die Stufen ihres Lebens als ſelbſtändig bleibende hinſtellt, wiewohl die höhere die tiefere widerlegt; ſie führt Ein Individuum ſo wenig durch alle Formen, als dieſe den einzelnen Vogel zum Säugethier fortbildet. Die Stufen in der Natur dauern als geſchloſſene Reiche, Gattungen, Arten nebeneinander, jede Stufe iſt zugleich die ganze Natur; ſo iſt jede Kunſt implicite die ganze Kunſt. Es liegen zwei Beziehungen vor: jede Kunſt als eine Welt für ſich und jede Kunſt verglichen mit der ganzen explicite gedachten Aufgabe der Kunſt; die zweite Beziehung bringt den Mangel der einzelnen Kunſt zu Tage und führt den Standpunct des Werthverhältniſſes in Vergleichung mit den andern Künſten herein. Beide Beziehungen haben ihre Wahrheit und Geltung; wir werden übrigens die zweite in eine beſtimmtere Anſchauung ſich aufheben ſehen. Im Großen aber ſtellt ſich das Stufenverhältniß allerdings bis zu einer gewiſſen Grenze wirklich als eine hiſtoriſche Aufeinanderfolge dar; welches dieſe Grenze ſei, muß ſich zeigen. Zunächſt fragt ſich noch, ob nicht der Gang von oben nach unten dem von unten nach oben vorzuziehen ſei, wie z. B. Solger gethan hat, der mit der Poeſie anfängt. Auf den erſten Blick ſcheint es, als ob zwiſchen beiden Wegen die Wahl unbeſtimmbar frei ſtehen müſſe: es kann, könnte man ſagen, als gleichgültig betrachtet werden, ob ich von der Poeſie als der adäquateſten Erſcheinung der Kunſt ausgehe und abſteigend die andern Künſte als die projicirte, in Momente aufgelöſte Dichtkunſt (wie Oken das organiſche Reich als den projicirten Menſchen) abwickle, oder aufſteigend in der Poeſie die disjecta membra ſammle. Für die Wahl des erſteren Wegs könnte nun ein Grund in der Geſchichte gefunden werden, denn die Poeſie (und Muſik) iſt allen andern Künſten vorangegangen; allein damit iſt (um die Frage nach dem empiriſchen Beweiſe für die logiſch abſteigende Reihenfolge der übrigen Künſte zu übergehen) nicht bewieſen, daß die Dichtkunſt in der Zeit, wo ſie den andern Künſten vorauseilte, der adäquateſte Ausdruck des Kunſtlebens geweſen ſei, im Gegentheile läßt ſich leicht zeigen, daß ſie die ächt moderne Kunſt iſt, welche alle andern überleben wird, alſo hiſtoriſch die letzte. Dieſer Satz iſt freilich nicht mehr bloß empiriſch, ſondern enthält bereits einen Schluß aus dem Weſen, und aus dieſem muß überhaupt der Entſcheidungsgrund fließen. Er ergibt ſich mit der folgenden Anmerkung.

2. Da die Kunſt ein geiſtiges, freies Thun iſt, warum ergreift ſie nicht ſogleich und allein das vollkommenſte Darſtellungsmittel? Warum bindet ſie ſich an das engere? Deßwegen, weil das Erſcheinungsleben des Naturſchönen für ſeine einzelnen Momente eine beſondere und ſelbſtändige Ausbildung fordert, damit Alles erſchöpft werde, was in ihm liegt. Die

Digitized by Google

Theilung der Kräfte ist es, die das für sich bearbeitete Glied des ganzen Umfangs der Thätigkeiten zur Vollkommenheit bringt; so ist es auch in der Kunst: die höhere und umfassendere Stufe nimmt wohl in sich auf, was durch diese Kraft der Einseitigkeit in der engeren gewonnen ist, allein da das Gewonnene nun zum Moment in einem reicheren Umfange herabgesetzt ist, hat es nicht mehr die Fülle, wie da, wo das ganze Wesen einer einzelnen Kunst sich in diese Seite legte. So kann die Poesie nur in einem gewissen beschränkten Sinne Gestalten bilden und malen, genau wie der Mensch zwar der feinste Auszug der Kräfte des Thierreichs ist, aber die Schärfe der einzelnen Kräfte, wie sie in den Thieren auseinandergelegt sind, in diesem höchsten Sammelpuncte, der zugleich eine spezifisch neue Welt eröffnet, zu Gunsten der geistigen Einheit wesentlich abgeschwächt erscheint. Dieß ist nun auch der Entscheidungsgrund für die aufsteigende Darstellung. Geht man umgekehrt, so ist das Engere und Einseitigere schon als bloßes Moment erkannt und kann nicht mehr zu seinem Rechte kommen; was nachher Glied eines reicheren Ganzen wird, muß zuerst als Einziges, Ganzes erscheinen, um Alles entwickeln zu können, was in ihm liegt; die reichere und geistigere Form muß erkannt werden als stehend auf der Schulter dessen, was vorher als Ganzes erschien und nun in ihm depotenzirt ist. Die genetische Wissenschaft löst nicht auf, verdünnt nicht das Dichte, sondern baut auf und sammelt an. Die bildenden Künste sind nicht eine verkommene, die Musik ist nicht eine zerflossene Dichtkunst, sondern die Dichtkunst ist die um ein geistiges Centrum sich bewegende Einheit aller dieser Künste.

§. 534.

Hiemit ist der Theilungsgrund bereits in den Geist verlegt; derselbe muß aber, da der Ausgang von dem Charakter des Ausschließlichen, den alles Sinnliche trägt (§. 533), hiedurch nicht aufgehoben sein kann, näher in der innern Sinnlichkeit der Phantasie liegen; nur als ergriffen von dieser könnte das Material und das physische Gesetz, unter dem es steht, den Grund der Theilung der Kunst in Künste enthalten. Allein die innere Sinnlichkeit der Phantasie ist eine doppelte: sie bindet sich theils an die wirkliche Erscheinung, theils wirft sie dieses Band ab, um sich nur innerhalb ihrer selbst zu bewegen. An dem Puncte, wo diese Befreiung eintritt, erlischt also die Bedeutung des Material-Unterschieds für die Eintheilung völlig und weicht dem neuen Theilungs-Prinzip dieser zweifachen Art der Phantasie. So treten zunächst zwei Kunstformen auf.

Digitized by Google

Wer zwingt denn den Künſtler, ſo mußten wir ſchon zu §. 532 fragen, den Stein, das Erz, die Farbe u. ſ. w. zu wählen? Dieſe einfache Frage hat ſich die gemeine Logik nicht aufgeworfen, indem ſie das Darſtellungsmittel, Material, Organ, Grundform der Anſchauung (Raum und Zeit) zum Theilungsprinzip erhob und nun bildende und toniſche Künſte (andere dreitheilige Unterſcheidungen auf demſelben Standpuncte werden ſpäter zur Sprache kommen) unterſchied. Wir werfen jedoch dieſes veraltete Verfahren nicht einfach weg, ſondern verbeſſern es vorerſt dahin, daß nur nicht das Darſtellungsmittel an ſich den Eintheilungsgrund zu bilden hat, ſondern die Sinnlichkeit, wie ſie ſich in den Geiſt hineinerſtreckt und das ihr entſprechende Material ergreift. Dadurch erſt wird auch eine Gliederung innerhalb der einzelnen Kategorien des Materials möglich, welche jenen alten Eintheilungen ganz fehlte: es läßt ſich nun zeigen, warum es dreierlei bildende Künſte, alle in körperlich ausgedehntem, bewegungsloſem, aber verſchiedenem Material darſtellend, geben muß, und es wird im Folgenden gezeigt werden. Die Muſik hat ihr ſinnliches Material im Tone, der ebenfalls noch einen Körper, dem er abgewonnen wird, vorausſetzt. Allein ganz erliſcht das Recht dieſer Eintheilungsweiſe bei der Poeſie; denn daß ſie mit der Muſik nicht (unter der Kategorie der toniſchen Künſte, Künſte der Zeit) coordinirt werden kann, leuchtet ſelbſt vor der Beweisführung ein, da Jeder weß, daß das Wort der Poeſie nicht das iſt, was der Muſik der Ton. Die Poeſie iſt es ja aber, die „in gewiſſem Sinn" gar kein Material hat; die alte Eintheilung hatte durchaus keinen Ort für ſie. Es muß alſo eine doppelte Art der innerlich geſetzten Sinnlichkeit geben: eine ſolche, die wirklich das ihrer Anſchauungsweiſe entſprechende körperliche Sein nicht entbehren kann, und eine ſolche, die in ſich bleibt, die auch in bloß vorgeſtelltem Stein, Farbe, Ton darſtellen kann und nichts vorausſetzt, als daß der, an den ſie ſich wendet, dieſelbe Vorſtellung in ſich erzeugen könne. Nunmehr beſchränkt ſich jener verbeſſerte, vom Material genommene Eintheilungsgrund auf die Künſte außer der Poeſie, er theilt nur Eines von zwei Feldern, die nun vor uns liegen, und der höhere Theilungsgrund für die zunächſt auftretende Zweizahl iſt der Unterſchied zwiſchen einer auf den entſprechenden Körper bezogenen und einer rein innerlichen Sinnlichkeit des Geiſtes; alſo der des Realen und Idealen. Auf dieſes Schellingiſche Theilungsprinzip gründet denn Solger ſeine Grundeintheilung. Er hat (Vorleſ. über Aeſth. herausg. v. Heyſe S. 259) richtig erkannt, daß für die Poeſie die Sprache nicht Darſtellungsmedium iſt wie für die andern Künſte ihr Material, er faßt ſie als die Kunſt der reinen, das Mannigfaltige aus ſich erzeugenden, ganzen Idee, als die univerſelle Kunſt, und ſtellt ihr die andern Künſte gegen-

Digitized by Google

über als den Ausdruck der in das Mannigfaltige der Wirklichkeit zerſpaltenen (weil an die wirklich ſinnliche Darſtellung gebundenen) Idee. Dieſe nennt er Kunſt im engern Sinn und ſtellt ſo den Gegenſatz Poeſie und Kunſt auf.

§. 535.

Allein außer der Kunſtform der rein innerlichen Sinnlichkeit wird eine Stufe auftreten müſſen, in welcher ſich der Moment der Ablöſung vom körperlichen Materiale als beſondere Kunſt ſtirnt, indem dieſes zur bloßen Bedingung eines zwar noch ſinnlichen, aber geiſtig frei bewegten Erſcheinungs-Elements herabgeſetzt iſt. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Dreizahl. Die ſo entſtandene Eintheilung aber führt zurück auf die Arten der Phantaſie, wie ſie in §. 404 aufgeſtellt und aus dem Weſen der letzteren abgeleitet ſind.

Die ausübende Phantaſie kann von der Gebundenheit an ein körperliches Material zur freien Bewegung in ihrer eigenen idealen Sinnlichkeit keinen Sprung machen; es muß eine Mitte ſein, worin das körperliche Medium ſo eben verſchwindet und verſchwebt. Der Ton iſt für die Muſik bereits nicht mehr Material, wie es der ſchwere Körper für die bildende Kunſt iſt; ſie ſtellt keinen abgeſchloſſenen materiellen Gegenſtand mehr zwiſchen ſich und das Subject, dem ſie ſich mittheilt, der Ton iſt unmittelbar ihr Leben und ſchwingt ſich zu Ohr und Gemüth, ohne in der Mitte zwiſchen dieſem und dem Künſtler an einem Körper auszuruhen; er ſetzt einen feſten Körper voraus, dem er entlockt wird, aber im Entlocken hebt ſich deſſen Materialität in die geiſtige Zeitform auf. Aſt (Syſtem der Kunſtlehre u. ſ. w. §. 62 ff.) wendet ſogar die Schellingiſche Formel ſo an, daß er den Gegenſatz des Realen und Idealen in das Verhältniß zwiſchen bildender Kunſt und Muſik ſetzt; die Poeſie faßt er dann als höhere ideale Einheit beider, (wobei wir die zu bedeutende Stellung, die er der Orcheſtik als der realen Einheit beider gibt, überſehen können). Eine ganz ähnliche Auffaſſung wird ſich uns im Verlaufe bilden; hier vorerſt bleiben wir dabei, den Gegenſatz in dem Verhältniſſe der Poeſie zur bildenden übrigen Kunſt zu ſuchen, die Muſik aber als ſinnlich unſinnliche Kunſt, worin die bildenden Künſte ausklingen und die Poeſie ſich ankündigt, als die Halle zu faſſen, worin das Gemüth von der räumlichen Zerſtreuung der bildenden Künſte ſich ſammelt und auf den Eintritt einer geiſtig innerlichen Kunſt vorbereitet. Die Dreizahl, die uns nun entſteht, iſt es, mit welcher eine frühere Eintheilung im Syſteme ſich wieder öffnet und geltend macht; denn hier

Digitized by Google

wird es ja klar: das Eintheilungsprinzip der Kunst bildet die Verschiedenheit der innern Organisation der Phantasie und unter den in §. 402—404 aufgeführten Arten der Phantasie ist es die in 404 dargestellte Reihe, worauf der Unterschied der Künste beruht. Diese Arten sind: die bildende, auf das Auge organisirte
die empfindende, auf das Gehör organisirte
die dichtende, auf die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie.

§. 536.

Diese Organisation ist zunächst eine individuell zufällige, aber da sie auf der Ordnung des Geistes in seiner Einheit mit der Natur ruht, verbindet die gleich organisirten Individuen ein gemeinschaftliches Gesetz nothwendiger Thätigkeit, welche als selbständige Macht sich über sie stellt und sie zu ihrem Dienste fordert. Diese Macht ist die einzelne Kunst und so gründet sich auf die erste Art der Organisation die bildende Kunst, auf die zweite die Kunst der tönenden Empfindung oder die Tonkunst, auf die dritte die Dichtkunst

Ein vermittelnder Begriff muß zwischen die Art der Phantasie und die auf sie begründete Kunst gestellt werden. Die Arten der Phantasie sind zwar innerlich begründet auf die Momente der Phantasie selbst (vergl. §. 404), aber daraus folgt zunächst nur, daß es immer Individuen geben wird, deren Phantasie in der einen oder andern Weise organisirt ist; die unbestimmte Vielheit derselben zerstreut sich ohne bindende Macht der Einheit. So verhält es sich jedoch nur dem äußerlichen Scheine nach; die zerstreute Vielheit ist vielmehr von innen durch eine feste Linie zusammengehalten, denn die gleiche Organisation hat zusammenordnende, gemeinschaftbildende Kraft, weil die verwandten Geister es fühlen, daß ein inneres Gesetz die verschiedenen Formen der Beziehung des Geistes zur Natur (Organisation auf das Auge u. s. w.) ebenso fordert und hinstellt, wie das organische Leben verschiedene Thier-Gattungen bildet. Die wirkliche Thätigkeit der gleich organisirten Einzelnen erhebt aber diesen geheimnißvollen innern Zug zu einer wirklichen, constituirten, bindenden Macht. Was aus dem Zusammentrag Vieler entsteht, ist nicht mehr eine bloße Summe, sondern wird zum Strome, der stärker ist, als der Einzelne, zum Systeme, das ihn in seine Kreise zieht. Die äußere Erscheinung dieser Macht ist die Schule mit ihren Ueberlieferungen und Regeln, ihr tieferer Ausdruck die (zu diesem Zweck schon hier zu erwähnende, im Verlauf abzuleitende) Gliederung jeder Kunst in ihre Zweige, denen sich, während sie doch ursprünglich von Einzelnen erfunden

Digitized by Google

ſcheinen, der Einzelne unwiderſtehlich einordnen muß. So erſt iſt der Uebergang des Begriffs: Art der Phantaſie in den Begriff: einzelne Kunſt motivirt und konnten nun die drei Hauptformen der Kunſt aufgeſtellt werden.

§. 537.

Dieſe Geſetzmäßigkeit führt aber weiter zurück auf ein höheres Geſetz und zwar auf das der Objectivität und Subjectivität, welches das ganze Syſtem beherrſcht und nunmehr im Gebiete der Kunſt ſich ſo wiederholt, daß die bildende Kunſt das Moment der Objectivität darſtellt und hiemit dem Naturſchönen entſpricht, die Kunſt der tönenden Empfindung das Moment der Subjectivität verwirklicht und ſo der Phantaſie entſpricht, in der Dichtkunſt aber, welche im Elemente der idealgeſetzten Sinnlichkeit die Wirkung aller andern Künſte vereinigt, als der ſubjectiv-objectiven Kunſt die Einheit der Gegenſätze, welche im ganzen Syſtem die Kunſt darſtellt, ſich concret wiederholt.

Als in §. 404 die dort aufgeſtellten Arten auf die Momente der Phantaſie ſelbſt gegründet wurden, war eigentlich bereits zu erkennen, daß dieß tiefer auf jenes Grundgeſetz weist, das ſchon im erſten Theile die Unterſchiede im Erhabenen und Komiſchen beherrſcht und im zweiten Theile den Gegenſatz des Naturſchönen, d. h. des objectiv gegebenen, und der Phantaſie, d. h. des ſubjectiv erzeugten Schönen hervortreibt, um ihn in der ſubjectiv-objectiven Wirklichkeit des Schönen, d. h. der Kunſt, als dem Inhalte des dritten Theils wieder aufzuheben; denn die Art der Phantaſie, welche, auf die Anſchauung geſtellt, bildend wirkt, iſt einleuchtend die objective, die auf die Empfindung geſtellte die ſubjective, die auf die ganze idealgeſetzte Sinnlichkeit gewieſene iſt die ſubjectiv-objective Form, indem ſie die in der bloßen Empfindung verklungene Geſtaltenwelt der erſten, objectiven Form wieder hervorruft, aber in dem innerlichen Elemente, das ſie, obwohl durch dieſes Hervorrufen weſentlich verändert, mit der ſubjectiven Form gemein hat. Dort wurde dieſe Zurückführung auf das oberſte Geſetz nur noch unterdrückt, weil vorher durch Eröffnung des dritten Theils klar werden ſollte, wie daſſelbe das ganze Syſtem beherrſcht, und weil die tiefere Begründung des innern Thuns der Phantaſie erſt in volles Licht tritt, wenn dieſes Thun ſich erſchließt, ſich im äußern Körper niederlegt, ſich auf den Ton und von da auf das reine Element des Malens mit Phantaſie in Phantaſie zurückzieht. Nun aber fällt dieſe höhere Beleuchtung von ſelbſt auf die Eintheilung des ſubjectiven Organs der Kunſt in §. 404 und ebenhiemit

Digitized by Google

noch weiter, nämlich auf die Momente der Phantaſie (§. 385—399), worauf dieſe Eintheilung gegründet iſt, zurück. In welchem Sinne die Poeſie ſubjectiv-objectiv iſt, konnte für jetzt nur angedeutet werden; die Kunſtlehre wird dieſe Andeutung zur klaren Ausführung erheben. Eine Ahnung, Spur von unſerer nunmehr tiefer begründeten Eintheilung zieht ſich durch die ganze Literatur der Aeſthetik; Kant iſt ihr mit ſeiner Unterſcheidung von drei Formen, deren eine in Worten, die andere in Gebärdung, die dritte in Tönen darſtellt, auf der Spur (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 51); ſelbſt Krug (Aeſth. §. 68) ſucht zu ſeiner Zweitheilung in plaſtiſche und toniſche Künſte ein vereinigendes Drittes, das er aber, nachdem er die Dichtkunſt zu den toniſchen Künſten geworfen, in den (nicht rein äſthetiſchen) mimiſchen ſucht; Aſt hätte unſere Eintheilung, wenn er nicht durch Zwiſchen-Einfügung der Orcheſtik als realer Einheit des Idealen und Realen ſeine Entwicklung trüben würde (vergl. zu §. 535). Gewonnen iſt nun zu der feſten Begründung der Eintheilung der Künſte die Abrundung des ganzen Syſtems: es geht in ſich zurück als erfüllter Kreis, verdichtet ſein Grundgeſetz, ſich in ſich wiederholend, zur immer concreteren Wirklichkeit, und dieſe Bewegung werden wir noch tiefer dringen ſehen.

§. 538.

Dieſe Dreitheilung erweitert ſich, ohne darum ihre grundgeſetzliche Geltung zu verlieren, zu einer Fünftheilung durch die reichgegliederte Organiſation der bildenden Phantaſie, deren Unterſchiede (§. 404) durch die im Weſen der objectiven Kunſtform gegründete Nothwendigkeit, in verſchiedenem Materiale darzuſtellen, in drei ſelbſtſtändigen Künſten ſich niederlegen: der Kunſt des meſſenden Sehens oder der Baukunſt, der Kunſt des taſtenden Sehens oder der Bildnerkunſt, der Kunſt des eigentlichen Sehens oder der Malerei; das Grundgeſetz wiederholt ſich in dieſer Theilung ſo, daß die ſubjectiv-objective Form in die Mitte, die objective jenſeits, die ſubjective dieſſeits fällt. Die Dichtkunſt aber wird als die abſolut ſubjectiv-objective Kunſt auch die Totalität der Kunſt ſein, alſo das Syſtem der Künſte in ſich wiederholen, aber die drei Formen, welche aus dieſer Theilung entſtehen, können ſich im Gebiete der idealgeſetzten Sinnlichkeit nicht zu ſelbſtändigen Künſten verdichten, ſondern erſcheinen nur als Zweige.

Vor der weiteren Ausführung, welche der Kunſtlehre vorbehalten iſt, kann vorläufig ſoviel ausgeſprochen werden: die Theilung der objectiven Kunſtform in drei ſelbſtändige Künſte iſt zunächſt darin begründet, daß in dem Gebiete, wo der wirkliche Körper das Material abgibt, eine

Digitized by Google

wesentlich andere Anschauung auch ein wesentlich anderes Material fordert und dadurch eine selbständig neue Kunst bildet. So scheidet sich zunächst die Malerei, da sie nur den Schein der wirklichen Körperlichkeit auf eine Fläche vermittelst eines Materials legt, das nach seiner Körperlichkeit eigentlich gar nicht in Betracht kommt, von der Baukunst und Plastik als eine selbständige Kunst ab. Baukunst und Plastik haben in gewissem Sinn ihr Material gemein: den schweren, in seiner wirklichen Ausdehnung geltenden Körper; die Baukunst als Kunst des messenden Sehens bildet ihn abstract geometrisch, die Plastik als Kunst des tastenden Sehens, dessen Gegenstand die Welt der individuellen, organischen Oberflächen ist, schafft ihn zur schönen, leiblich gediegenen Erscheinung der Seele um; jenes ist strenge, dieses subjectiv beseelte Objectivität; die Malerei aber, eben weil sie einen bloßen Schein von Ausdehnung auf die Fläche wirft, liegt der reinen Subjectivität der Musik näher und bezeichnet den Uebergang der bildenden Kunst in diese Form. Hier stellt also die Plastik offenbar die Mitte dar, während im ganzen System der Künste das Subjectiv-Objective den Schlußpunct bildet; der Grund davon liegt in der eben genannten Bedeutung der Musik ausgesprochen: es ist die Stellung der bildenden Kunst auf der ersten Stufe des Systems, ihr Hinausweisen, Hinaufdringen zur subjectiven Kunstform, was hier die streng objective Kunst voran, die subjectiv-objective in die Mitte, die subjective (innerhalb des objectiven Gebiets) an die Grenze stellt. Warum die Musik in so bedeutende Unterschiede nicht auseinanderfällt, läßt sich aus ihrer subjectiven Natur bereits errathen. Die Poesie wiederholt als die Kunst der ganzen sich in sich selbst bewegenden Phantasie in Epos, Lyrik, Drama die ganze Stufenfolge der Künste in sich, ebenhiemit aber das ganze System der Aesthetik, denn das Epos ist objectiv und entspricht der bildenden Kunst und im Systeme dem Naturschönen, die lyrische Dichtung subjectiv und entspricht der Musik und im Systeme der Phantasie, das Drama subjectiv-objectiv und entspricht der Poesie selbst und im Systeme der Kunst. Hiemit bestätigt sich die Schlußbemerkung zu §. 537, daß die Bewegung der Rückkehr des Systems in sich noch tiefer dringen werde. Aber in dem geistig flüssigen Elemente dieser höchsten Kunstform, die kein Material im gewöhnlichen Sinne mehr hat, werden diese Arten nicht zu selbständigen Kunstformen; wenn wir sie bloße Zweige nennen, so ist damit der Uebergang zu der folgenden Untereintheilung der Künste mit dem Vorbehalte gegeben, daß keine Kunst einen so bedeutenden Formen-Unterschied entwickeln werde, wie diese, daß also die Zweige der andern Künste nicht die bedeutende Stellung einnehmen, wodurch sie dem entsprächen, was in anderem Gebiete in der Form von selbständigen Künsten auftritt, wie dieß bei den Arten der Poesie der Fall ist. Es zeigt sich hier eine interessante

Digitized by Google

Verſchiebung der gemeinen Logik, ein Schwanken gewöhnlicher Eintheilung; denn entſprechend den Arten der Poeſie wäre die Theilung der bildenden Kunſt in Baukunſt, Plaſtik, Malerei eine Theilung in bloße Zweige, in Betracht der ſpezifiſchen Schärfe ihres Unterſchieds aber iſt ſie eine Theilung in ſelbſtſtändige Künſte, und umgekehrt verhält es ſich mit den Arten der Poeſie: dieſe treten in ſolcher Beſtimmtheit auf, daß ſie wie ſelbſtſtändige Künſte analog jenen Arten der bildenden Kunſt erſcheinen, als verſchiedene Formen einer ſo geiſtig durchſichtigen Kunſt aber, wie die Poeſie iſt, erſcheinen ſie eben als bloße Zweige.

β.

Die Unter-Eintheilung.

§. 539.

Das Hervortreten von drei Künſten in der bildenden Kunſt und die klare Scheidung der Dichtkunſt in drei Hauptzweige iſt im tiefſten Grunde durch jenes allgemeine Geſetz (§. 537) bedingt; wie aber dieſes überhaupt durch Vermittlung der individuellen Organiſation der Phantaſie (§. 535) in Wirkung tritt, ſo iſt auch jene Theilung der bildenden Kunſt und Poeſie vermittelt durch ein Ineinanderwirken der einen und der andern Art dieſer Organiſation (§. 404). Ebendieſer gegenſeitige Uebertritt der Arten, im tieferen Sinne immer durch jenes das ganze Syſtem beherrſchende Geſetz bedingt, iſt aber auch der erſte Grund der Entſtehung untergeordneter Zweige in allen Künſten.

Schon der Schlußſatz des §. 404 hat von der Verbindung der dort aufgeführten Arten, zunächſt unter ſich, geſprochen und die Anmerkung hat hiezu einzelne Andeutungen gegeben. Es hätte nun ſchon unter α. gezeigt werden können, wie die Künſte, die in der bildenden Kunſtform eine Gruppe bilden, und die großen Zweige der Dichtkunſt ebenſo ſichtbar aus ſolchen Verbindungen hervorgehen, als ſie tiefer im Geſetze des Fortgangs vom Objectiven zum Subjectiven und Subjectiv-Objectiven begründet ſind. Dieß geſchieht aber erſt hier, weil in ununterbrochener Reihe derſelbe Grund auch als eines der Motive der Entſtehung der untergeordneten Zweige auftritt; wie wir denn zum vorh. §. gezeigt haben, daß die Künſte in der bildenden Kunſt-Form und die Hauptformen der Poeſie ebenſowohl als Gattungen wie als Arten (Zweige) gefaßt werden können. So erſcheint nun zunächſt jedenfalls die Malerei als ein gewiſſer Uebertritt der empfindenden und dichtenden Phantaſie in die bildende, von der

Digitized by Google

Plastik kann man in eingeschränkterem Sinn und, mit der gehörigen Behutsamkeit nur die Vergleichung mit der Baukunst einhaltend, sagen, sie sei ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie innerhalb der bildenden; im strengsten Sinne gehört die Architektur der bildenden Kunst an. Die Musik ist hier noch nicht zu erwähnen, weil sie so scharfe und selbständige Unterschiede nicht treiben kann; von der Poesie aber ist zu §. 538 schon bemerkt, daß das Epos eine Uebertragung der bildenden, die Lyrik der empfindenden Phantasie in die dichtende darstellt. Dieß sind aber, wie ebenfalls schon gezeigt ist, zugleich speziellere Modificationen des durchherrschenden Gegensatzes des Objectiven und Subjectiven. Allein ebendieses Uebertreten der Arten ineinander in erweiterter Linie, also in letzter Beziehung zugleich ebenfalls ein verschiedenes Verbindungs-Verhältniß des Objectiven und Subjectiven, wirkt nun als Theilungs-Grund der Künste in untergeordnete Zweige, nicht als der einzige (vergl. §. 533 Anm. 1), aber als der erste. Man denke z. B. in der Poesie an die verschiedenen lyrischen Formen: das eigentliche Lied ist reiner Ausdruck einer Wiederholung der empfindenden Phantasie innerhalb der dichtenden, also zugleich des Moments der Subjectivität; die Romanze und Ballade aber ist mehr episch oder dramatisch: ein Uebertritt der bildenden (denn auf solchem beruht ja alles Epische) oder der im engsten Sinne dichtenden Phantasie in die empfindende Art der dichtenden, also zugleich Wiederholung des Objectiven und Subjectiv-Objectiven in einem Zweige der subjectiv-objectiven Kunstform. Die Liedermelodie in der Musik, welche Kunst mit ihren Zweigen nun allerdings in Betracht kommt, ist reiner Ausdruck der empfindenden und subjectiven Art der Phantasie, worauf diese ganze Kunst ruht, die Oper aber ist Uebertritt der dichtenden und zwar der dramatisch dichtenden, also der subjectiv-objectiven, das Oratorium der epischen und dramatischen, also der objectiv und der subjectiv-objectiv bestimmten Phantasie in die empfindende, subjective. In der Malerei ist die Landschaft vorherrschend ein Ausdruck der empfindenden, subjectiven Phantasie innerhalb der bildenden, objectiven, das bewegte historische Gemälde der dramatisch dichtenden, subjectiv-objectiven. Wir verfolgen die Sache nicht weiter, um nicht zu sehr vorzugreifen.

§. 540.

1 **Diese weitere Theilung ist aber ebenso wesentlich in der Verbindung der Arten der Phantasie, worauf die Künste beruhen, mit den in §. 403 und 402 aufgeführten Arten begründet, und damit vereinigen sich zwei neue Theilungsgründe: der Moment und der Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff von einer Kunst ergriffen wird, und das verschiedene Material in den einzelnen**

Digitized by Google

Künſten nebſt dem darin begründeten Unterſchiede der Technik. Alle daraus entſtehenden Theilungsreihen der Kunſt-Zweige verbinden ſich nun ſo, daß, in gewiſſen Grenzen, jede die einzelnen Glieder ihrer eigenen Reihe miſchen, jede mit den andern verſchiedene Miſchungsverhältniſſe eingehen kann, was ſich nur in der ſpeziellen Kunſtlehre verfolgen läßt. 2

1. Wir geben rückwärts die Eintheilungs-Reihen der Phantaſie durch und faſſen ſo zunächſt die in §. 403 auf den naturſchönen Stoff begründete wieder auf: landſchaftliche, thieriſche, menſchliche und zwar entweder rein menſchliche oder geſchichtliche Phantaſie. Es iſt klar, wie durch dieſe Arten, indem ſie in die bildende Phantaſie eintreten, eine Linie von Zweigen der Plaſtik und Malerei entſteht; es würde noch mehr einleuchten, wenn nicht die zweite Stoffwelt, von der allgemeinen Phantaſie eingeführt (§. 417), alterirend auf dieſe Theilungs-Linie wirken würde. Daß und warum ſie nicht in allen Künſten gleich ſtark auftritt, wird ſich in der ſpeziellen Kunſtlehre zeigen. Ein weiteres Theilungsprinzip liegt in den auf verſchiedene Grundſtimmung begründeten Arten der Phantaſie, der einfach ſchönen, erhabenen, komiſchen (§. 402), wie ſie nun auf dem Boden einer der Haupt-Arten (Künſte) ſich geltend macht. Ganz unzweifelhaft Zweigbegründend wirkt dieſer Theilungsgrund allerdings nur in der dramatiſchen Poeſie: Trauerſpiel, Luſtſpiel. Die Künſte verhalten ſich ſehr verſchieden zu ihm: die Architektur iſt des einfach Schönen und Erhabenen fähig, des Komiſchen gar nicht u. ſ. w. Wir greifen auch hier nicht weiter vor. Nun treten zwei neue Eintheilungsgründe auf. Was den erſten betrifft, Moment und Grad des Umfangs, in welchem ein Stoff aufgenommen wird, ſo iſt hier von der tiefern Quelle dieſes Unterſchieds im Geiſte des Künſtlers zu abſtrahiren und nur die Thatſache, daß er beſteht, aufzufaſſen; ſo können z. B. bedeutende geſchichtliche Charaktere in ruhiger Situation oder in figurenreicherer, bewegter Handlung zuſammengeſtellt werden und ſo entſteht die Eintheilung des hiſtoriſchen Bilds in ein Situationsbild und in ein Handlungsbild. Endlich das Material, die Möglichkeit der Wahl zwiſchen verſchiedenen in einer und derſelben Kunſt und die dadurch bedingte verſchiedene Technik: Holzbau, Steinbau, Backſteinbau, Stein oder Erz in der Plaſtik, Fresko oder Oelfarbe in der Malerei, die verſchiedenen Inſtrumente der Muſik und alle im Gegenſatz gegen die menſchliche Stimme (Inſtrumentalmuſik, Geſang); in der Poeſie mag der Unterſchied der rhythmiſchen Maaße als dem analog betrachtet werden. Dieſe Unterſchiede begründen Zweigtheilungen, die nach ihnen benannt werden, obwohl jedesmal auch der Geiſt der Behandlung ein anderer iſt.

2. Es iſt noch ein vorläufiger Blick in die möglichen Verbindungen

Digitized by Google

zu werfen, wobei auch auf die Anmerkungen zu §. 402 ff. zurückverwiesen werden kann. Die erste besteht darin, daß die einzelne Theilungsreihe ihre Glieder mischt. Sie ist nur in beschränktem Umfange möglich, sofern nämlich daraus nicht nur unbestimmt ein Unterschied der ästhetischen Wirkung, sondern eine Eintheilung von Zweigen entstehen soll; so gibt es z. B. ein geschichtliches Genrebild: da verbindet sich die rein menschliche mit der geschichtlichen Phantasie. Ist die Hauptperson darin eine heroische, hier aber in gemüthlicher, einfach gefühlvoller Situation vorgestellt, so liegt zugleich eine Verbindung des einfach Schönen mit dem Erhabenen vor. Am stärksten mischen sich die Glieder dieser letztern Theilungsreihe (§. 402) im Drama, doch nicht so, daß Zweige entstehen, sondern diese Mischungen sind mehr allgemein durch die Geschichte der Style bedingt; dennoch läßt sich ein Drama mit humoristischen Bestandtheilen von einem rein ernsten und ein rein komisches Lustspiel von einem zugleich ernst rührenden bleibend unterscheiden. Dagegen können sich die Verschiedenheiten der dritten unter den hier aufgeführten Reihen (Auffassung des Moments und Grad des Stoffumfangs) wohl mischen, aber nicht so, daß dadurch an sich schon selbständige Zweige entständen, z. B. einfache Composition in bewegter Handlung, umfangreiche in ruhigem Momente, und die der vierten Reihe (Material und Technik) nur theilweise, z. B. in der Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik, von gebundener und ungebundener Sprache, von verschiedenen Versmaaßen in der Poesie. Nun ist aber die weitschichtige Möglichkeit von Verbindungen aller dieser Reihen untereinander und zugleich mit der ersten (bildende Phantasie u. s. w.) noch ins Auge zu fassen, nicht um sie hier zu erschöpfen, sondern mehr nur, um die Schranken dieses in abstracto nicht zu übersehenden Gebiets zu erkennen. Diese Schranken legen sich wesentlich in den zwei Sätzen nieder: erstens, nicht jedes einzelne Glied einer Reihe kann sich mit jedem einzelnen Gliede der andern Reihen verbinden, z. B. das Komische nicht mit der Landschaft, Erz sehr schwer mit der episch bildenden, rein menschlichen oder geschichtlichen, einfach schönen oder erhabenen, figurenreichen Stoff umfassenden Phantasie in der Composition des Relief; zweitens, nicht jede Verbindung (wie schon angedeutet) gibt einen selbständigen Zweig, z. B. Landschaft al fresco ist als solche ein Zweig der Malerei in der doppelten Unterscheidung gegenüber den andern durch den Stoff bedingten Zweigen (Historie, Genre, Porträt) und gegenüber einem andern Material (Oel), aber ob der Stoff heiter oder ernst erhaben (Gewitter, Sturm u. s. w.) aufgefaßt ist, dieser Unterschied begründet keinen besonders benannten Zweig; übrigens liegt hier vor eine Verbindung der bildenden, empfindenden, landschaftlichen, einfach schönen oder erhabenen Phantasie mit einem Gliede der Theilungsreihe nach dem Material. Statt weiteren Eingehens wollen wir die

Digitized by Google

Verbindung von Gliedern aus allen Eintheilungsreihen nur an Einem Beispiele aufzeigen: dem großen Fresco-Bilde der Schlacht des Conſtantin nach Raphaels Compoſition ausgeführt von G. Romano im Vatican. Hier iſt vereinigt: aus der erſten Reihe mit der bildenden, näher der maleriſch ſehenden Phantaſie der Geiſt der dramatiſchdichtenden (großer Entſcheidungsmoment), aus der zweiten Reihe die geſchichtliche Phantaſie mit Anklängen der rein menſchlichen (Gruppe von Vater und Sohn), aus der dritten die erhabene Phantaſie mit Anklängen der einfach ſchönen (der Jüngling in ebendieſer Gruppe), aus der vierten die Wahl des entſcheidenden Moments mit der Umfaſſung breiten, maſſenhaften Stoffes; aus der fünften kann keine Miſchung ihrer Arten hinzutreten, ſondern nur die Technik des Fresko; alle dieſe Glieder aus verſchiedenen Eintheilungsreihen, und zwar die aus den vier erſten ſelbſt ſchon eine Verbindung von je zwei Arten Einer enthaltend, verbinden ſich nun unter ſich zu einem großen hiſtoriſchen Fresko-Schlachtgemälde.

§. 541.

Die Kunſt durchwandert die Geſchichte des Ideals und die hiedurch bedingten Veränderungen erſcheinen ebenfalls in erſter Linie als theils berechtigte, theils unberechtigte Uebertragungen der in §. 404 aufgeſtellten Arten der Phantaſie aufeinander, ſodann als verſchiedene Verhältniſſe der Durchdringung derſelben mit den in §. 403 und 402 aufgeſtellten Arten. Dieſe geſchichtliche Entwicklung fordert in der Behandlung jeder Kunſt einen beſondern Abſchnitt, allein ſie wirkt weſentlich beſtimmend auf die Ausbildung der Zweige ein, und dazu kommt noch als ein die Eintheilung derſelben erweiterndes und erſchwerendes Moment das Eindringen der zweiten Stoffwelt (§. 417. 418), ſo daß die logiſche Eintheilung von der geſchichtlichen durchkreuzt wird.

Das geſchichtliche Leben der Kunſt iſt eine neue Quelle von Uebertragungen der verſchiedenen Arten der Phantaſie auf einander, wie dieß ſchon in der Darſtellung der hiſtoriſchen Ideale §. 425 ff. vielfach nachgewieſen iſt. Der Unterſchied dieſer Ideale hat ſeinen innerſten Grund in der ganzen Weltanſchauung der Völker und Zeiten, aber indem er ſich Form gibt, erſcheint er weſentlich in dieſen Uebertritten, gemäß welchen z. B. die Plaſtik von den Aegyptiern architektoniſch, im Mittelalter maleriſch behandelt wird, das ernſte Drama im claſſiſchen Ideal das Komiſche ausſchließt, im modernen zuläßt, die landſchaftliche Phantaſie erſt in dem letzteren ſich mit der bildenden verbindet in der Malerei, und die Behandlung der Perſönlichkeit in allen Idealen das Individuelle (§. 331 ff.) in verſchiedenen Graden ausbildet. Der §. ſagt, dieſe Verbindungen ſeien

Digitized by Google

„ebenfalls" theils berechtigt, theils unberechtigt; dieß bezieht ſich auf §. 532, wo von Verbindungen der Styl-Arten die Rede iſt, wie ſie abgeſehen von den hiſtoriſchen Bedingungen jederzeit durch einzelne Individuen vollzogen werden können. Offenbar unberechtigte Verbindungen ſind z. B. die der vollen Farbe mit der plaſtiſchen Geſtalt, der maleriſchen Compoſition mit dem Relief; doch auch ſolche erhalten in dieſem Zuſammenhang ihre hiſtoriſche Bedeutung. Es handelt ſich aber nicht blos von einer Veränderung der Künſte, ſondern es iſt klar, daß ganze Künſte und Gruppen von Künſten einem Ideale vorzüglich entſprechen und in ihm ſeine Ausbildung finden. Auch dieß iſt in §. 425 ff. im ſubjectiven Sinne (von Seiten des innern Grundes der Künſte in gewiſſen Arten der Phantaſie) ſchon aufgezeigt, wird aber nun erſt in ſeiner Stärke hervortreten, da z. B. die Plaſtik ſich beinahe gar nicht allgemein wiſſenſchaftlich behandeln läßt, ſondern vermöge des ſtreng claſſiſchen und namentlich die Mythologie faſt unabweislich fordernden Geiſtes dieſer Kunſt die hiſtoriſche Behandlung ſich auf allen Puncten in die logiſche eindrängt. Darin hat nun Hegel einen Beweggrund gefunden, das geſchichtliche Moment ſogar zum Eintheilungsgrunde der Künſte überhaupt zu erheben (Aeſthet. Th. I S. 106—116 Th. II S. 252—261): die Architektur tritt als die ſymboliſche, die Plaſtik als die claſſiſche, die Gruppe der Malerei, der Muſik und Poeſie als die romantiſche Kunſt auf. Die Plaſtik iſt die Mitte des ganzen Syſtems: die reine Gegenwart des Abſoluten in der individuellen, ungetheilt ſinnlichen und geiſtigen Geſtalt der Gottheit; die Architektur, einen innern Sinn nur andeutend, tritt auf das eine Extrem, indem ſie dem Gott ſeine räumliche Umgebung ſchafft, auf das andere treten die romantiſchen Künſte, in denen der Gott übergeht in das ſubjective Leben der Gemeinde, und die Malerei, Muſik, Poeſie ſtellt eine Steigerung dieſes Prozeſſes der Vergeiſtigung dar. Doch ſchwankt Hegel in der Anwendung dieſes Eintheilungsprinzips, er ſtellt das aus dem Unterſchiede des Materials abgeleitete mit dem hiſtoriſchen durch ein „auf der andern Seite" (Th. I S. 107) zuſammen und in den Ueberſchriften erſcheint die hiſtoriſche Bezeichnung nur bei den „romantiſchen Künſten." In der That muß im Syſtem der Künſte das außer- oder vielmehr übergeſchichtliche rein logiſche Prinzip herrſchen; hier iſt die Thatſache, daß jede kunſtübende Nation und Zeit mehr als Eine Kunſt angebaut hat und die Poeſie namentlich ihrer Natur nach die ſchlechthin allgemeine Kunſt iſt, das Beſtimmende und die andere, daß die Ideale ſich in einer oder einigen Künſten reiner und völliger offenbaren, als in den andern, muß dagegen zurücktreten, ſo daß ſelbſt die oben hervorgehobene Schwierigkeit in der Darſtellung der Plaſtik nicht ſo ſtark erſcheinen darf, um nicht den Geſichtspunct, daß doch der Orient, das Mittelalter, die neue Zeit auch ihre

Digitized by Google

Plaſtik hatten und haben, zum beſtimmenden zu erheben, d. h. die hiſtoriſche Behandlung von der logiſchen zu trennen. Die Losreißung der Malerei von der Architektur und Plaſtik, mit denen ſie doch ſchlechthin als bildende Kunſt zuſammengehört, iſt Beweis, wie die Bevorzugung des hiſtoriſchen Standpuncts hier die Verletzung der Logik zur Folge haben muß. Will man aber einmal hiſtoriſch eintheilen, ſo wäre die Poeſie als die im ſtrengſten Sinn moderne Kunſt aufzuſtellen, was freilich mit dem bei Hegel zu ſehr herrſchenden religionsphiloſophiſchen Standpuncte ſo wenig vereinbar iſt, als überhaupt die Aufſtellung eines modernen Ideals, denn dieſes ruht auf keiner beſondern Religionsform. Es muß alſo jede Kunſt zuerſt allgemein behandelt, d. h. in ihrem Weſen dargeſtellt, dann in ihre Zweige auseinandergelegt werden und als weitere Untereintheilung muß die Geſchichte derſelben, wie ſie ſich gemäß der Geſchichte des Ideals geſtaltet hat, alſo mit der Eintheilung in claſſiſch, romantiſch, modern in ihren Grundzügen nachfolgen. Dabei iſt nun freilich unvermeidlich, daß die logiſche Reihe in der nachfolgenden hiſtoriſchen Behandlung vielfach alterirt wird; ſo muß z. B. in der Malerei die Landſchaft dort als integrirender Zweig auftreten, während ſie als ſolcher in der ganzen älteren Kunſtgeſchichte noch gar nicht exiſtirte. Dieß iſt jedoch die geringere Schwierigkeit, denn die logiſche Theilung legt ihrem Schema mit Fug eine überſchauende Vergleichung und Verbindung des in der Geſchichte ungleich Fortſchreitenden zu Grunde. Ungleich ſchwieriger wird die Durchkreuzung des Logiſchen mit dem Hiſtoriſchen durch den Zutritt der zweiten Stoffwelt, wie er durch das geſchichtliche Verhältniß der beſondern zur allgemeinen Phantaſie gegeben iſt: die Künſte treiben Zweige, in welchen derſelbe Stoff, der in der Kunſt der Aufklärung einfach wunderlos in gewiſſen Zweigen niedergelegt wird, eine *mythiſche* Darſtellung findet. Dadurch entſteht dieſelbe logiſche Verwirrung wie in der Staatslehre durch die Exiſtenz mythiſcher Stände (des Adels und Clerus) neben den rationell auf den Unterſchied der Thätigkeit begründeten, eine Verwirrung, die freilich in beiden Gebieten auch ſehr zur praktiſchen geworden iſt. Es zeigen ſich nun die Folgen des in §. 418 aufgezeigten Widerſpruchs in dem Gebiete der verwirklichten Phantaſie, der Kunſt. Theilweiſe nämlich wird durch den mythiſchen Zweig der entſprechende wunderlos natürliche verdrängt: ſo gibt es keine eigentlich hiſtoriſche Malerei, ſo lang aller Geſchichtsgehalt in der heiligen Sage zuſammengezogen angeſchaut wird: nachdem aber jene ſich gebildet, ſollte es conſequent keine Mythenmalerei mehr geben, allein dieſe überlebt ihren Tod, dauert *neben* der rein hiſtoriſchen Malerei fort, durch die ſie eigentlich aufgehoben iſt, und daraus entſteht eine unvermeidliche Confuſion: das unkritiſche Bewußtſein wirft beide Formen getroſt in der Kategorie Hiſtorienmalerei zu-

Digitized by Google

ſammen; wer aber ein Bewußtſein davon hat, wie ſie einander eigentlich ausſchließen, unterſcheidet ſie zwar, muß ſie aber doch in der Aufführung der Zweige nebeneinanderſtellen. So ſchließen in der Poeſie Epos und Roman einander aus, denn jenes ruht auf der mythiſchen, dieſes auf der aufgeklärten Weltanſchauung, und doch müſſen beide nebeneinander als Zweige der epiſchen Form in der allgemeinen, logiſchen Darſtellung hingeſtellt werden. Man kann ſich nicht damit helfen, daß man die mythiſchen Zweige aus dieſer wegläßt und der hiſtoriſchen Darſtellung vorbehält, weil weſentliche Kunſtbegriffe, die ſich einmal am Mythiſchen entwickelt haben, aber den Charakter einer Kunſt an ſich ausdrücken, ſonſt ausfallen würden. Wer wollte, um auf die Bemerkung über die Plaſtik zurückzukommen, das allgemeine Weſen dieſer Kunſt darſtellen ohne Berückſichtigung des hohen, ruhig thronenden Götterbilds! Wie aber das Mythiſche ſeinen Tod überlebt, ſo haben Zweige, welche durch das mythiſche Ideal eigentlich ausgeſchloſſen ſind, ſchon zur Zeit der Blüthe deſſelben in voller Kraft beſtanden, ſo der ganze Kreis rein menſchlicher Darſtellungen neben dem Götter-Ideale der Plaſtik, ein Widerſpruch, der nicht geläugnet werden kann, wenn man z. B. bedenkt, daß ſtreng genommen die Liebe im Eros vollſtändig dargeſtellt und daher die Darſtellung derſelben in ihrer rein menſchlichen Erſcheinung eigentlich eine Tautologie iſt; ja man kann vom griechiſchen Drama ſagen, es ſei ein kühner und herrlicher Widerſpruch mit der ſtreng mythiſchen Anſchauung, wie ſie Grundlage des Epos iſt. Freilich iſt jenes viel jünger, als dieſes, aber beide gehören doch Einem Ideale an. Ebendieſe hiſtoriſche Erſcheinung aber beruhigt über den unvermeidlichen Widerſpruch in der wiſſenſchaftlichen Darſtellung; ſtellt die Geſchichte zuſammen, was ſtreng genommen einander aufhebt, ſo trifft die Wiſſenſchaft keine logiſche Schuld, wenn ſie daſſelbe thut; nur muß ſie ein Bewußtſein davon haben und dieſes hat ſich einfach dadurch auszuſprechen, daß die hiſtoriſche Darſtellung die wahren und nothwendig ſucceſſiven Verhältniſſe deſſen auseinanderſetzt, was die logiſche Aufreihung nebeneinanderſtellt, als wäre es oder könnte ſein ein Gleichzeitiges.

b.

Die Einheit in der Theilung.

§. 542.

Schon die Entſtehung der einzelnen Künſte in der Gruppe der bildenden Kunſt und der Hauptgattungen der Dichtkunſt, ferner der ſpezielleren Kunſtzweige aus Miſchungen der verſchiedenen Arten der Phantaſie (§. 539.), ebenſo die hiſtoriſchen Uebertragungen des Geiſtes einer Kunſt auf die andere (§. 541)

Digitized by Google

sind eine Bestätigung der einfachen Wahrheit, daß die Künste und ihre Zweige nur die Wirklichkeit der Einen Kunst, der Kunst an sich sind. Dieselbe gibt sich aber auch der unmittelbaren Erfahrung in der Erscheinung kund, daß in der Wirkung jeder einzelnen Kunst etwas von der Wirkung der andern ist, wobei gewisse besondere Wahlverwandtschaften zwischen einzelnen Künsten zum Vorschein kommen, welche verschiedene abweichende Eintheilungen des Systems der Künste zu rechtfertigen scheinen.

Es handelt sich nicht um einen Beweis für den Satz, daß die Künste die Strahlen einer Sonne, die Aeste Eines Baumes sind, denn wir kommen ja von dieser Einen Kunst, der Kunst an sich her und haben in der Einheit die Vielheit werden sehen, sondern nur von Erscheinungen, die ihn erproben. In unserem Gang vermittelt sich das besondere Hervorheben dieses Satzes zunächst wissenschaftlich durch das, worauf der §. zurückweist; schon davon fällt aber das zweite Moment, nämlich die historische Uebertragung des Geistes einer Kunst auf die andere (z. B. malerische Behandlung der Plastik im Mittelalter) auch unmittelbar in die Augen. Die eigentliche Probe für jene Wahrheit aber ist die Wirkung der Künste in der Empfindung: sie zeigen sich verwandt, wie die Ergänzungsfarben, wie Töne mit Figuren und Farben, ja das Letztere ist schon nicht mehr bloßes Beispiel. Jeder Kunst fehlt etwas, weil sie nur ein Theil des Ganzen ist; wie daher das Auge zum Grünen das fehlende Roth selbst erzeugt, so klingt im Eindrucke des der einzelnen Kunst angehörigen Werks die Wirkung der andern mit an. Dieß zunächst namentlich in dem Sinne, daß gerade die vollen Gegensätze einander wechselseitig hervorrufen. Die Werke der bildenden Kunst, denen die wirkliche Bewegung fehlt, scheinen zu tönen, es ist eine fühlbare Musik in ihnen, dagegen begleitet die Phantasie die Töne der Musik mit innerlich aufsteigenden schwebenden Gestalten. Hier liegt ein tiefes Geheimniß: der Ton erscheint nicht bloß als die punctuelle Reduction, nicht mehr als Verklingen der Gestalt, sondern als die Gestaltenerzeugende Kraft selbst, als der implicirte Keim der Gestalt (vergl. Deutinger Kunstlehre S. 174). In der Poesie dagegen ist der Gegensatz der objectiven und subjectiven Kunst an sich schon vereinigt, sie bringt Musik und Gestalt mit eigener Hand ausgebildet der Phantasie, die aber im inneren Weben das empfangene Bild schwebend und tragend fortsetzt, entgegen. Diese Wirkungen hebt auch Schiller hervor (Ueber d. ästh. Erz. d. Menschen. Br. 22). Dagegen treten ja alle übrigen Künste auch der Poesie als der absoluten Kunst gegenüber (§. 534) und nun klingt mit ihnen allen die Poesie an, so daß man das Schöpferische in ihnen nicht schlechthin schön, sondern unwillkührlich übertragend poetisch nennt. Aus diesem Wechselverhältniß im Großen, diesem

Digitized by Google

allgemeinen magnetiſchen Rapport treten aber wieder einzelne Künſte in das Verhältniß beſonderer Wahlverwandtſchaft heraus: am beſtimmteſten die Baukunſt und die Muſik. Ihre innige Verwandtſchaft iſt in der ſpeziellen Kunſtlehre darzuſtellen. Dieſe in vollem Gegenſatze ſo geheimnißvoll wahlverwandten Künſte nun ſind es, deren Terminologie nicht zufällig und willkührlich, ſondern mit innerer Nothwendigkeit durchaus in allen andern Künſten angewandt wird, um die inneren Compoſitionsverhältniße eines Kunſtwerks zu bezeichnen: Bau, Structur, Rhythmus, Harmonie u. ſ. w.; dagegen die Terminologie der Plaſtik und Malerei leiht allen Künſten die Bezeichnungen für den vollen Körper des Kunſtwerks (plaſtiſche Gediegenheit, organiſche Gliederung, maleriſch, bunt, grell, Farbe, Colorit, Tinte, Schattirung, Beleuchtung, u. ſ. w.). Es treten aber auch andere ſchwächere Anziehungen auf: ſieht man in der Baukunſt nicht auf die Verhältniſſe, ſondern auf die Schwere, und erwägt man, wie die Plaſtik noch buchſtäblich und in ihrem Styl auf die Geſetze derſelben gewieſen iſt, ſo treten dieſe beiden Künſte als ein Paar zuſammen; die Malerei aber, worin das Körperliche in den klangverwandten Licht- und Farbenwirkungen verſchwebt, ſchließt ſich als Schweſter der Muſik an. Statt unſerer Eintheilung hätten wir, wenn wir die Attraction der Architektur und Muſik als conſtitutiv behandelten, die Eintheilung Solgers, welcher der Plaſtik und Malerei jene beiden Künſte als Ausdruck des allgemeinen, in den abgeſchloſſenen Künſten nicht erſchöpften künſtleriſchen Bewußtſeins entgegenſtellt, das einerſeits im Körper ſchlechthin, d. h. ohne individuelle Geſtaltung deſſelben, andererſeits in der bloßen Zeitbewegung des Lautes ohne Stoff ſich Ausdruck gibt, woraus er dann die Analogie gewinnt, daß die Baukunſt der Bildnerkunſt, die Tonkunſt der Malerei entſpricht. (a. a. O. S. 262—263); wenn wir dagegen die zweite Attraction zur beſtimmenden machten, ſo erhöbe ſich die Poeſie über den Schweſterpaaren Architektur und Plaſtik, Malerei und Muſik. Man kann aber auch auf das Schwere in der Baukunſt und ihre relative Armuth im Ausdruck ſolches Gewicht legen, daß man ſie, getrennt von allen bildenden Künſten als vollen Gegenſatz der Poeſie gegenüberwirft und in die Mitte die Gruppe: Plaſtik, Malerei, Muſik als die zur Poeſie führende Skala ſetzt, in welcher dann die Malerei die Mitte bildet, die Plaſtik aber das zur Baukunſt, die Muſik das zur Dichtkunſt hinüberleitende Glied iſt (ſ. Deutinger a. a. O. S. 176—178). Aber auch Hegels Eintheilung will ihr Recht, die in der angegebenen Weiſe die Plaſtik in die Mitte des ganzen Syſtems der Künſte nimmt; und endlich bietet ſich die Möglichkeit dar, die Muſik an den Anfang zu ſetzen als die Kunſt des noch geſtaltlos innerlich webenden Ideals, die bildenden Künſte als objective Ausbreitung deſſelben in die Mitte zu nehmen und dieſen Ge-

Digitized by Google

genſatz in der Poeſie als concreter Einheit aufgehoben darzuſtellen; dieß iſt die Anordnung Weißes (Syſt. d. Aeſth. §. 42). Die Gründe für alle dieſe Eintheilungen ſind nicht ſo ſtark, um die oben feſtgeſtellte umzuſtoßen, aber ſie ſind ſtark genug, um zu zeigen, welches intereſſante wechſelſeitige Wandern und Stellenwechſeln, welche ſich kreuzende Polaritäten unter den Künſten herrſchen: der lebendigſte Beweis ihrer innern Einheit.

§. 543.

Vermöge ihrer lebendigen Einheit treten die Künſte auch in das praktiſche Wechſelverhältniß zu einander, daß (in gewiſſen Grenzen) die eine ihren Stoff aus der andern abbildend oder umbildend entlehnen kann; ein Verhältniß, das ſich innerhalb der Hauptzweige der Dichtkunſt wiederholt. Dadurch erweitert ſich die Stoffwelt der Kunſt, denn das benützte Werk der einen Kunſt verhält ſich zu der Formgebung durch die andere wie das Naturſchöne zur Phantaſie und Kunſt überhaupt.

„In gewiſſen Grenzen" und dieſe können ſo bezeichnet werden: die Künſte, welche dem äußern oder nur dem innern Auge eine ſichtbare Geſtalt vorführen, können keinen Stoff entlehnen aus derjenigen, welche nur die Empfindnng ertönen läßt, alſo die bildenden und die Poeſie nichts aus der Muſik; nur in ſehr eingeſchränktem Sinne vermag die Dichtkunſt ein Ganzes von Tönen in vorgeſtellte Bilder und ausgeſprochene Gefühle umzuſetzen. Umgekehrt kann die Muſik die objectiven Kunſtgeſtaltungen nicht wohl in ihre Empfindungsſprache überſetzen, denn in ihnen iſt für ſie zu wenig vorgefühlt; von Werken der bildenden Kunſt gilt dieß ohne Einſchränkung, denn ein entferntes Entlehnen von Motiven iſt nicht genug; ebenſo verhält ſie ſich zur epiſchen Dichtungsform als der vorzugsweiſe objectiven. Aehnlich wie zur Muſik verhält ſich die bildende Kunſt zu denjenigen Zweigen der Dichtkunſt, in welchen das Subjective herrſcht oder gleich ſtark mit dem Objectiven wirkt: aus der lyriſchen Poeſie iſt für ſie nicht viel zu holen, aus demſelben Grunde, warum ihr die Muſik keine Quelle von Stoff ſein kann; in der Skizze geht es eher, aber das Ausſpinnen eines lyriſchen Tons in der Breite der Ausführung wie in Leſſings trauerndem Königspaar thut nicht gut; reichen Stoff ſcheint ihr das Drama zu bieten, in der That aber iſt dieſe Form zu geiſtig reif und durchgearbeitet, geht zu ſehr auf eine beſtimmte ſtarke Wirkung, als daß die bildende Kunſt, wenn ſie ihr nachbildet, nicht ihre objective Unſchuld verlieren und einem theatraliſchen Ausdruck verfallen müßte. Innerhalb der Gruppe der bildenden Künſte verhält es ſich mit der Architektur wie im ganzen Syſteme mit der Muſik: die Plaſtik und die Malerei kann keinen Stoff

Digitized by Google

aus ihr ziehen (mit der Architekturmalerei hat es eine besondere Bewandtniß, wovon nachher); aber auch die Malerei nichts aus der Plastik, nämlich kein fertiges Bild, denn wenn sie, von ihr angeregt, nur überhaupt denselben Stoff benützt, dieß ist etwas Anderes und gehört nicht hieher; der Grund dieser letztern Grenzsperre ist der tiefe Gegensatz im Geiste beider Künste bei Einheit der ganzen Kunstsphäre. Aber auch die Plastik kann nicht wohl Gemaltes in ihrem Sinne verarbeiten, und zwar aus demselben Grunde, warum die bildende Kunst überhaupt nicht gut thut, ein dramatisches Werk auszubeuten. Innerhalb der Poesie kehrt diese Einschränkung wieder im Verhältniß der epischen zur dramatischen Form: ein Drama in Erzählung umsetzen heißt das Reifere in das Unreifere decomponiren. Es bleiben aber viele Möglichkeiten fruchtbarer gegenseitiger Benützung übrig. Uebersehen wir die Reihe noch einmal, so bietet die epische Poesie der bildenden Kunst eine reiche, schon in Griechenland (Zeus des Phidias) vielbenützte Fundgrube und keineswegs nur so, daß der Bildhauer und Maler vom Dichter angeregt würde, denselben Stoff zu bearbeiten, also namentlich aus derselben Sage zu schöpfen, sondern fertige Bilder, ganze Scenen und Scenenreihen nimmt er aus diesem, freilich nur, um sie im Geiste seiner Kunst umzubilden; aber auch die dramatische Poesie hat epische Theile und diese natürlich kann die bildende Kunst trefflich verwenden (Mord der Söhne Eduards in Richard III). Die Musik hat an der lyrischen und dramatischen Poesie eine Welt von Stoff. Die Poesie kann aus Werken der bildenden Kunst in bestimmterem Sinn, als die Musik, Motive entnehmen, ähnlich wie der Mythus aus einzelnen Erscheinungen (vergl. Thl. II S. 342 die Anekdote von la cruche cassée; so hat man das Genrebild einer Brautwerbung auf Helgoland zu einem Lustspiel umgearbeitet). Innerhalb der Gruppe der bildenden Künste stellt sich eine Erscheinung dar, auf welche allein das Wort des §. „abbildend" paßt: das Werk der Baukunst nämlich, an sich schon am meisten natur-artig unter allen Werken der Kunst, nimmt mit der Zeit noch mehr einen Naturton an und wird so Gegenstand der Malerei wie ein Bau der Natur, Berg, Baum u. s. w. Kein Werk einer Kunst kann in diesem Sinne, nämlich im Sinne der künstlerischen Abbildung eines fertigen Stoffs, Gegenstand für eine andere Kunst werden, wie ein Bauwerk in der Architekturmalerei; die epische Dichtkunst kann Paläste, Statuen, Gemälde schildern, aber sie ist darin viel schwächer, als in den frei von ihr selbst erzeugten Gestalten, weil das Abbilden eines fest Gegebenen mit ihrem bewegten Charakter im Widerspruch steht. Innerhalb der großen Zweige der Poesie ist die reichste Stoffquelle eröffnet in der epischen für die dramatische Gattung: der epische Stoff hat auf höherer Stufe genau noch das Unreife, von geistigen Willensbestimmungen

Digitized by Google

Undurchdrungene, maſſenhaft Ausgebreitete, Sächliche für den dramatiſchen Dichter, was der Naturſtoff für die Phantaſie überhaupt hat; ſchon das griechiſche Drama ruht auf dem griechiſchen Epos, Shakespeares Quellen ſind Erzählungen (ſagenhafte Chroniken, Novellen). — Somit ſehen wir überhaupt das Verhältniß zwiſchen dem Naturſchönen und der Phantaſie wiederkehren: die Stoffwelt iſt erweitert durch ein künſtleriſch Geſchaffenes, das noch einmal zum bloßen Stoff herabgeſetzt wird, wie ſie ſchon durch Mythus und Sage erweitert iſt (§. 417. 418. 427. 428.); aber der Unterſchied iſt, daß nun das eigentlich Naturſchöne ſammt Mythus und Sage, durch neue Erfindungen bereichert und umgebildet von einer Kunſt, Stoff einer andern wird. Die Kunſt, die ſich in dieß Verhältniß zu einer andern ſtellt, hat jedoch an dem Stoffe, der ſchon Form geworden, ebenſoviel Selbſtthätigkeit, vielleicht mehr zu entwickeln, um ihn noch einmal zum bloßen Stoff herabzuſetzen, als an dem reinen Stoffe.

§. 544.

Dieſe innere Einheit und Wechſelbeziehung hebt die ſpezifiſche Selbſtändigkeit der Künſte nicht auf. Es kann nur Eine rein äſthetiſche Verbindung von zwei Künſten geben, nämlich die von Poeſie und Muſik; alle andern Verbindungen ſind entweder berechtigt, aber durch Beiziehung lebendigen Stoffes (vergl. §. 490) **nicht rein äſthetiſch, oder ſie ſind Fehler. Dagegen ſuchen die Künſte ſich äußerlich aneinander anzulehnen und ſo die große Wirkung ihrer vereinten Kräfte hervorzubringen. Dieß iſt ſo weſentlich, daß alle Künſte nur in dieſer Verbindung wahrhaft leben; die Compoſition** (§. 494—501) **und der Umfang des Stoffs** (§. 540, 1.) **wird dadurch weſentlich beſtimmt, cykliſche Entfaltungen hervorzurufen. Durch die Vermittlung einer nicht ſtreng äſthetiſchen Kunſtform entſteht eine höchſte Vereinigung aller Künſte, worin die Poeſie den Mittelpunct bildet.**

1 2 3

1. Unter Verbindung zweier Künſte iſt nicht bloß eine Uebertragung des Styls (vergl. §. 532), ſondern eine Vereinigung der vollen Wirkung derſelben mit ihrem ganzen Material verſtanden, welche ſchlechthin den Eindruck Eines Kunſtwerks machen will, wie die ſchon im hiſtoriſchen Zuſammenhang (zu §. 541) angeführte eines Werks der Plaſtik mit allen Mitteln der Farbe (nicht bloßer Farben-Andeutung). Man hat die Malerei mit der Wirkung der Poeſie in Verbindung zu ſetzen geſucht, indem man einen Schein wirklicher Bewegung in die Bilder brachte, ja die Muſik noch dazu gezogen, indem man z. B. zur Aufführung von Haydns Schöpfung Sonne und Mond aufſteigen ließ, bewegtes Meer darſtellte u. ſ. f. Dieß iſt lauter Unnatur, denn die Künſte ſind ſpezifiſche Orga-

Digitized by Google

nismen, deren Gliederbau im Versuche der Vereinigung nur eine Mißgeburt darstellen kann. Nur die zwei Künste, die im Elemente der Zeit leben, können sich zu einem Ganzen gemeinschaftlicher Bewegung vereinigen, doch ist auch in der Verbindung von Poesie und Musik wesentlich die letztere herrschend, der Text darf nicht an sich bedeutend sein. Andere Verbindungen sind nur dann keine Verletzungen der Aesthetik, wenn sie auf den reinen Schein verzichten; dieß geschieht durch die Darstellung in empirisch lebendigem Stoff und es ist klar, daß damit die Orchestik und die Mimik gemeint ist: in der erstern vereinigt sich die bildende Kunst mit der Musik, indem lebendige Menschenkörper nach gemessenen Tönen schöne Bewegungen darstellen, in der anderen mit der Dichtkunst, indem der empirische Mensch ein Werk der Poesie an seiner persönlichen Erscheinung zum Ausdruck bringt. Daß die Schauspielkunst durch diese Verweisung jenseits der Linie des streng rein Aesthetischen nicht verkannt werden soll, muß sich zeigen, und zwar theilweise schon in dem, was hier über die Anlehnungen der Künste zu sagen ist.

2. Der Hauptvereinigungspunct für diese Anlehnung ist die Baukunst: die Plastik schließt sich ihr naturgemäß an, die Malerei schmückt, die Musik durchströmt ihre Räume. Wie sehr die Künste in dieser Verbindung erst organisch leben, wird ihre spezielle Darstellung beweisen, wo denn auch das wichtige Moment, das diese Anlehnung für die Composition namentlich in der Plastik und Malerei hat, die Entstehung cyklisch umfassender, durch einen großen Gedanken beherrschter Entwürfe, also der Einfluß auf den Theilungsgrund, der in §. 540, 1. vom Umfange des Stoffs genommen ist, ja eine dadurch motivirte neue Zweig-Bildung (Relief) näher zur Sprache kommen muß.

3. Die Poesie scheint in diesen Anlehnungen zunächst keine Stelle zu finden, denn Vortrag eines Gedichts in festlichem Raume kann man nicht eine Anlehnung an die Architektur nennen; dennoch wird nicht nur eine solche, sondern eine Verbindung mit allen Künsten für sie vermittelt durch den Zutritt der Schauspielkunst; nun wird sie die bestimmende Seele eines Ganzen, worin Architektur, Malerei, Musik mit ihr und dieser ihrer nächsten Schwester, die unter allen nicht ganz rein ästhetischen Künsten am höchsten steht, zur mächtigsten Gesammtwirkung vereinigter Künste sich die Hand reichen.

Digitized by Google

C.

Die anhängenden Künste.

§. 545.

Die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat keinen Zweck außerhalb ihrer selbst (vergl. §. 23. 56—69. 76—78.). Mitten im Leben wirkend tritt sie jedoch mit diesem in reichverschlungene Wechselbeziehung, worin sie ihre absolute Stellung freiwillig verläßt, außer-ästhetischen Thätigkeiten ihre Formgebung leiht und so erst ihre ganze Fülle und Bildungskraft entwickelt. Dadurch entsteht eine Reihe bloß anhängender Kunstformen.

Genauer ausgedrückt hieße die Aufschrift: die Neben-Eintheilung oder u. s. w. Es liegt hier nicht eine Theilungsreihe vor, welche die Fortsetzung der Unter-Eintheilung α, β. darstellte, denn es ist der Zutritt eines neuen, außerästhetischen Moments, was die nun auftretenden Formen begründet, sie fordern daher eine eigene Stelle im Ganzen, sie bilden nur einen Seitenzweig der Kunstlehre. Nachdem man aufgehört hat, dieses gemischte Gebiet, worin die schöne Form blos Mittel, Vehikel ist, namentlich die didaktische Poesie, als integrirendes Glied in die Kunstlehre aufzunehmen und dadurch die Eintheilung zu verwirren, ist man übrigens gegen dasselbe vielfach auch ungerecht geworden. Das Eindringen in's Leben, wodurch eine ganze Welt solcher halb-ästhetischer Formen entsteht, ist nothwendige Wirkung einer blühenden Kunst, also auch Erkennungszeichen einer solchen, freilich unter der Voraussetzung, daß in diesen Formen Styl herrsche, denn es gibt auch eine Vielgeschäftigkeit in Hervorbringung solcher anschmiegender Mittel-Formen, von welcher man nicht weiß, ob sie die Auflösung eines Kunstlebens oder den Drang zu einem neuen offenbart; da sind aber diese Formen auch stylos. Lebendige Entwicklung in diesem Gebiet ist allerdings ebensosehr auch eine Voraussetzung, ist der Anfang der Kunst; wir erinnern an das in §. 514 ausgesprochene Doppelverhältniß; dasselbe stellt sich jetzt im Systeme der Kunstlehre dar, denn dort giengen wir vom Handwerk und Spiel aus und jetzt hängen wir dieses Gebiet, als ein von der entwickelten Kunst veredeltes, dieser nachfolgend an. Auch sonst ist der Werth solcher Halbformen, wie der tendenziösen Kunst, vergl. zu §. 76 Th. I S. 197, bereits anerkannt. Das ganze Leben wäre barbarisch ohne dieses vermittelnde Band zwischen ihm und der Kunst.

Digitized by Google

§. 546.

Zwei Arten dieſer anhängenden Formen gründen ſich auf die Extreme der Kunſt. Sie hat auf der einen Seite ihre Wurzel im Handwerk und in der Reihe der Künſte iſt dieſer Zuſammenhang durch die Baukunſt bezeichnet. Nach dieſer Seite verſchönern (vergl. §. 515. 2.) nun mit dieſer die andern bildenden Künſte das der äußern Zweckmäßigkeit dienende Erzeugniß des Handwerks und bilden in dieſer Richtung eine Reihe feinerer, kunſtſinniger Gewerke aus.

Wenn geſagt iſt, daß die Baukunſt es ſei, die dieſes Band mit dem Reiche der äußern Zweckmäßigkeit (nach dieſer Seite kommt von den §§. des erſten Theils, auf die hier wieder verwieſen werden mußte, zuerſt §. 23 in Betracht) im Syſteme der Künſte darſtelle, ſo iſt damit natürlich nicht gemeint, daß nur ſie jene verſchönernde Thätigkeit entwickle; die Reihe von feineren Gewerken (vergl. §. 516 Anm.), die dieſem Verſchönerungszwecke, deſſen Bedeutung ſchon §. 515, 2. dargeſtellt iſt, in der vielfachſten Weiſe dient, ſteht in dem Verhältniſſe von Trabanten zu allen bildenden Künſten. Dieſe natürlich ſind es, die hier die entſprechenden Seitenzweige treiben, die Muſik werden wir im Verhältniſſe zu andern anhängenden Künſten treffen; wenn die Poeſie z. B. ein Gebäude durch Inſchrift ſchmückt, ſo gehört dieß nicht hieher; die Künſte der Zeit können ſich mit dem Bewegungsloſen im Raume, wozu ja alles Product des Handwerks gehört, in dem Sinne nicht verbinden, daß eine anhängende Kunſtform entſtehen würde. Wer die reiche Formenwelt des Orients, des claſſiſchen Alterthums, des Mittelalters in allen Geräthen, Kleidern, Waffen, Schmuck der räumlichen Umgebungen kennt und damit die Kahlheit unſerer Welt vergleicht, der weiß, warum wir dieſem Gebiete ſo große Bedeutung zuerkennen.

§. 547.

Auf dem andern, im Syſteme der Künſte durch die Poeſie bezeichneten Extreme mündet die Kunſt in das Wahre und, da dieſes ſich wieder in das Gute umſetzt, in das ſittlich politiſche Leben. Dieſem geiſtigen Zwecke können alle Künſte dienen, aber nur die Malerei und die Dichtkunſt treiben eigene Nebenzweige in dieſer Richtung, welche entweder dem Leben poſitiv die wahre Idee entgegenhalten oder dieſelbe negativ ſeiner unwahren Geſtalt als Folie im Sinne der Komik unterlegen. Jenes Verfahren iſt bei direct und ſyſtematiſch ausgeſprochener Abſicht das didaktiſche, bei blos zu Grunde liegender Abſichtlichkeit der ganzen Haltung das tendenziöſe (vergl. §. 484), dieſes iſt ſatyriſch (vergl. §. 195), ſteht höher und kann ſich bis zum Humor erheben.

Digitized by Google

Daß die hier aufgeführten Nebenzweige nicht rein äſthetiſch ſind, bedarf nach den Auseinanderſetzungen des erſten Theils keines Wortes mehr. Die Haupt-Stellen ſind zu §. 545 ſchon angegeben; es kommt hier das Verhältniß zum Guten, zur Religion und zum Wahren §. 65—69. 76—78 in Betracht. Das Gute iſt dort als ein dem Schönen Vorausgeſetztes früher aufgeſtellt, das Wahre folgt als höhere Sphäre über demſelben. Die Religion kann hier mit dem Guten zuſammengefaßt werden, denn wenn die Kunſt ihr dient, ſo thut ſie es nur, um ſie als Hebel des Sittlichen zu verſtärken. Ebendieſe Bedeutung hat nun aber das dienende Verhältniß der Kunſt zum Wahren, denn im unendlichen Wechſel-Uebergang aller Kräfte des Lebens ſetzt ſich der reine Auszug einer Geſammtſumme von Thaten und Zuſtänden, die Idee, wieder in Wille und Thun um und nur auf den ſo gewendeten Gedanken bezieht ſich die Kunſt, ſofern ſie einmal aus dem Gebiete des abſoluten Geiſtes herabſteigt, ihre Elemente auflöst und die getrennte Form dem Wahren als Mittel leiht; es gibt keine rein didaktiſche Kunſt, ſelbſt die Gedichte über die Urſache des Uebels und die beſte Welt wollen nicht blos belehren, ſondern beſſern. Wenn aber die Kunſt auch wirklich die Abſicht, rein zu belehren, nicht unwillkürlich in die feurigere, auf den Willen zu wirken, verwandeln müßte, ſo würde ihr dennoch durch dieſe Richtung, obwohl die rein gedachte Wahrheit höher iſt, als die Kunſt, keine höhere Würde zuwachſen, ſondern es bliebe dabei, daß ſie durch dieſe Miſchung nur eine anhängende Form hervorbringt, wie §. 78, 2. bewieſen iſt, und dazu kommt noch, daß die belehrende Kunſt nicht das reine und ganze Wiſſen, das über den Gegenſätzen ſteht, ſondern nur ein Bruchſtück des Wiſſens vortragen kann, das, der Wirklichkeit als einer nicht entſprechenden gegenübergeſtellt, blos relative Wahrheit iſt und ſo als Inhalt mit dem Schönen äußerlich verbunden dieſes in ſeine Relativität mit hineinzieht. Es iſt übrigens nur die höchſte Gattung der bildenden Kunſt und die Poeſie, welche in dieſer Richtung auf einen geiſtigen Zweck das Gebiet des rein Schönen ſo beſtimmt überſchreiten, daß eigene Zwitterformen entſtehen. Die Architektur und Muſik kann nicht doceren, dieß erhellt aus dem individualitätsloſen Charaktere dieſer Künſte. Die Plaſtik thut dieſen Schritt in den ſog. Chargen; dieſer Uebertritt iſt aber viel zu unbeſtimmt, liegt viel zu weit über den Charakter einer ſo ſtreng gediegenen Kunſt hinaus, als daß dabei irgend zu verweilen wäre. Daß übrigens auch die Malerei ſich in dem Gebiete der Miſchung des Schönen mit dem Wahren und Guten weniger ausbreiten könne, als die Poeſie, geht daraus von ſelbſt hervor, daß ſie eine ſtumme Kunſt iſt. Nur mit Zwang kann ſie didaktiſch verfahren, tendenziös und ſatyriſch aber ſehr wohl. Was nun die nähern Beſtimmungen des §. über dieſes Zwittergebiet

Digitized by Google

betrifft, so muß sich die Auseinandersetzung derselben mit der Darstellung der wirklichen Kunstformen, die in ihnen befaßt sind, ergeben. Nur was das Satyrische anbelangt, so mag hier noch auf §. 195 zurückgewiesen werden, wo der schweifende und der stoffartige Witz unterschieden sind; der letztere liegt der Satyre zu Grunde; wie sie sich aber zum Humor erhebt, das zeigt schon eine vorläufige Hinweisung auf die Komödie des Aristophanes: dieselbe hat eigentlich das satyrische Porträt, die Carricatur zu ihrer Grundlage, an diese ist sichtbar die Dichtung der Fabel angeschossen, hat ihn in Fluß gebracht und in dieser Bewegung hat der freie, im rein ästhetischen Element schwebende Humor sich entzündet.

§. 548.

Zwischen diesen Extremen bildet sich ein drittes Gebiet bloß anhängender Kunst durch die Neigung zum Spiel mit lebendigem Naturstoff. Die Kunst ergreift gewisse Formen dieses Spiels an der tieferen Bedeutung, die an sich schon in ihnen liegt, erhebt sie zur schönen Darstellung und zieht eine derselben als Mittel der sinnlichen Ausführung ihres höchsten Zwecks an sich (vergl. §. 544, a.).

Von den in §. 515 aufgeführten Arten des Spieltriebs ist im vorliegenden Zusammenhang der verschönernde und schmückende zu dem höhern Handwerke (§. 546) gefallen; der zuletzt aufgeführte objectiv bildende ist in der ächt ästhetischen bildenden Kunst verschwunden, nur Eine Form bleibt noch von ihm übrig, nämlich der Versuch, mit wirklicher, empirisch lebendiger Natur zu malen (schöne Garten-Kunst). Dagegen bleibt als Grundlage eines bedeutenden Gebiets unselbständiger Künste der Nachahmungstrieb übrig, der als Material der Darstellung die eigene Person verwendet und, künstlerisch gebildet, als Orchestik und Mimik auftreten wird. Dazu kommt die Gymnastik, die auf einer Verbindung des Spieltriebs und des ernsten Zwecks der Durchbildung des Leibs zum adäquaten Organe des Geistes in seinem persönlichen und nationalpolitischen Berufe, insbesondere dem des Krieges, beruht. Hier mischen sich also verschiedenartige Motive, allein die Gymnastik hat ihr rein darstellendes, zweckloses Gebiet, indem sie die erworbene Fertigkeit festlich aufzeigt; in dieser Bedeutung ist sie reines, von der Kunst veredeltes Spiel und gehört in die Aesthetik. Der Ausdruck des §. „tiefere Bedeutung" ist oberflächlich, allein es konnte anders der verschiedene Gehalt dieser Spielformen, wie ihn die Kunst zum höheren ästhetischen Schein entwickelt, nicht zusammengefaßt werden. Es handelt sich um ein mittleres Gebiet zwischen den strengen Zwecken des Wahren und Guten auf der einen

Digitized by Google

und dem Dienſte der äußern Zweckmäßigkeit auf der andern Seite: das Gebiet der ſpielenden Veredlung der Perſönlichkeit durch Genuß der freien Natur, rhythmiſche Bewegung u. ſ. w. Näher ſollen die verſchiedenen mittelbar ethiſchen Grundlagen dieſer Spielformen auch jetzt noch nicht auseinandergeſetzt, ſondern nur ausgeſprochen werden, wie die Kunſt die Zwecke der Erholung, Entfeſſlung vom Drange der Arbeit und von der Laſt des Lebens, Unterhaltung, des ſpielenden Umgangs der Geſchlechter, Durchbildung der körperlichen Erſcheinung, Ausbildung zum Krieger u. ſ. w. zu aufgehobenen Momenten herabſetzt, indem ſie das Darſtellende an dieſen Thätigkeiten rein als Solches ergreift, ihre reine Formthätigkeit, ihren leitenden und ordnenden Rhythmus, ihre dichtende Erfindung hineinwirft und ſo ein Kunſtgebiet herſtellt, das rein äſthetiſch wäre, wenn es nicht gegen die Grundregel §. 490 lebendigen Stoffes ſich als ſeines Materials bediente. Dieſe Beiziehung eines nicht rein äſthetiſchen Mediums mußte als Mittelglied, wodurch allein gewiſſe Verbindungen von Künſten möglich werden, ſchon §. 544, 1. erwähnt werden. Das Spiel wird nun durch kunſtmäßige Behandlung zwar äſthetiſch im Sinne der zweckloſen Darſtellung, aber nicht im Sinne der völligen Tilgung der Mängel des Naturſchönen, was eben zu §. 490 auseinandergeſetzt iſt. Die Orcheſtik und Mimik führt Schleiermacher unter dem Namen „begleitende Künſte" auf; das werden ſie eben dadurch, daß die Kunſt ſie an ſich nimmt, ihnen zur leitenden, beſtimmenden Seele wird; zugleich erhält dadurch umgekehrt die Muſik und die Poeſie einen Leib, ſie verkörpert ſich in lebendiger Plaſtik und Malerei. Daß man ſie aber darum nicht als höhere Einheit faſſen darf, dieß erhellt nun eben daraus, daß ſie empiriſch lebendigen Materials ſich bedienen. Krug (Aeſt. §. 68) hat dieß dennoch gethan, indem er die mimiſchen, in Raum und Zeit zugleich darſtellenden Künſte als Zuſammenfaſſung der toniſchen und plaſtiſchen, als drittes Glied in derſelben Reihe aufführt, Aſt iſt zu §. 535 in dieſer Beziehung ſchon angeführt. Der Mimik im engeren Sinne, der Schauſpielkunſt, iſt aber durch den Schlußſatz des §. nun ausdrücklich der höchſte Platz unter allen blos anhängenden Künſten zum Voraus gerettet.

§. 549.

Endlich zieht ſich neben der Kunſt eine Linie von Thätigkeiten hin, welche, nur *nachbildend* und *vervielfältigend*, in bloßen Mechanismus auslaufen, in ihren höheren Formen aber künſtleriſches Talent fordern und ſelbſt von Meiſtern der ſelbſtändigen Kunſt neben dieſer geübt werden.

Digitized by Google

Diese vierte Art anhängender Kunstformen darf nicht übersehen werden; Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie, Anmalen, u. s. w. sind wichtige Kanäle, die Kunst mit dem Leben zu vermitteln. Von talentvollen Händen ergriffen knüpfen sie sich namentlich als Illustration an die Literatur und geben zum Worte die Anschauung. Zum blos Mechanischen gehört das Daguerrotyp, dessen über den wahren Sinn der Naturnachahmung negativ höchst belehrende Bedeutung seines Orts zu erörtern ist.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1852.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erstes Heft:

Die Baukunst.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1852.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

	§§.	Seite
Grundbegriff	550—552	173—177
A. Die Baukunst.		
a. Das Wesen der Baukunst.		
α. Ueberhaupt	553—561	178—207
β. Die einzelnen Momente.		
Das Material	562	207—215
Die Haupttheile des Baus	563	215—217
Die Linien	564	217—221
Die Hauptrichtungen	565	221—223
Die Composition.		
Die Oekonomie	566	223—226
Die Proportion	567	226—228
Der Contrast	568	228—230
Die Lösung des Contrasts, die Gliederung	569	230—232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232—236
Die Curhythmie	571	237—238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238—244
Das Ornament	573	245—250

Digitized by Google

	§§.	Seite
b. Die Zweige der Baukunst	574—576	251—2
c. Die Geschichte der Baukunst.		
Vorbegriff	577	265—2
α. Die Baukunst des Alterthums.		
1. Die orientalische Baukunst	578—582	267—2
2. Die griechische Baukunst	583—585	284—2
3. Die römische Baukunst	586	294—2
β. Die Baukunst des Mittelalters.		
1. Vorstufe	587—590	297—31
2. Mitte	591—593	312—32
3. Ausgang	594	324—32
γ. Die moderne Baukunst	595	326—33
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	331—33

Digitized by Google

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Erſte Gattung.

Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

§. 550.

Nach dem in §. 533—537 begründeten Geſetze tritt zuerſt die bildende Phantaſie (§. 404) als Urheberin einer beſtimmten Kunſtform hervor. Auf das Geſicht organiſirt, iſt ſie im Raume thätig an dem körperlich ausgedehnten und ſchweren Stoff als ihrem Materiale. Das vollendete Werk ſteht bewegungslos und ſtumm dem Zuſchauer gegenüber, vermittelt ihm durch das Auge das innere Bild, zu deſſen Träger der Stoff umgeſchaffen iſt, und lebt in ſeiner Phantaſie zu Bewegung und Sprache auf.

Das Theilungsprinzip iſt in den angeführten §§. zunächſt äußerlich auf die Natur des Materials gegründet, dann in die Tiefe verfolgt, auf die Arten der Phantaſie §. 402—404 und in letzter Inſtanz auf das Grundgeſetz des Syſtems, das Auseinandertreten des Schönen in eine objective und ſubjective Form und die Vereinigung dieſer Gegenſätze, zurückgeführt. Wenn von der bildenden Kunſt geſagt iſt, ſie ſei es, die „zuerſt“ auftrete, ſo iſt dieß zunächſt Bezeichnung nicht zeitlicher, ſondern begriffsmäßiger Folge. Alles Daſein iſt weſentlich Körperliches im Raume, aller Bethätigung in der Zeit iſt dieſe Grundform vorausgeſetzt; ſo muß auch die Kunſtform, welche den naturſchönen Stoff weſentlich als räumlichen erfaßt und nachbildet, die erſte ſein. Allerdings iſt jedoch dieſes Vorausgehen dem Begriffe nach in gewiſſem Sinn auch ein Vorausgehen der Zeit nach. Schon zu §. 533, 1. iſt berührt, daß die Muſik und

Digitized by Google

Poeſie darum, weil ſie vermöge des unmittelbaren, leichteren Fluſſes, worin hier das Innere in das Aeußere übergeht, am früheſten hervortreten, keineswegs auch am früheſten eine Reiſe der Ausbildung erhalten, durch die ſie zum adäquateſten Ausdruck des Kunſtlebens einer Zeit ſich erheben; es leuchtet ſchon vor der näheren Nachweiſung ein, daß die Künſte, die im greiflichen Stoffe darſtellen, die vorzugsweiſe entſprechende Form geweſen ſein müſſen für die Phantaſie der Völker des Alterthums, die wir als weſentlich objectiv beſtimmte, anſchauende, auf das Auge geſtellte (vergl. 404 Anm. a. und 425, a.) aufgewieſen haben. Es hat alſo trotz der längeren Uebung, welche die bildende Kunſt vorausſetzt und deren Nothwendigkeit noch beſonders hervorzuheben iſt, früher eine Baukunſt u. ſ. w. gegeben, welche der Kunſtgeſchichte angehört, als eine Muſik und Poeſie. Dieſer Punct iſt übrigens noch an andern Stellen zu beleuchten. — Die bildende Phantaſie ergreift denn als thätige Kunſt körperlich ausgedehnten, ſchweren Stoff und verarbeitet ihn ſo, daß ihm die ſchöne Form, wie ſie vor der Phantaſie des Künſtlers auf Grund äußerer Geſichtsanſchauungen als Object eines innern Sehens ſchwebt, als ein geiſtiger Mantel übergelegt wird. Dieſer Stoff iſt todt (§. 490) in dem engeren Sinne, daß die unorganiſche oder abgeſtorbene organiſche Maſſe auch durch die Thätigkeit des Künſtlers keine wirkliche, in ein ebenfalls bewegtes inneres Bild unmittelbar übergehende Bewegung erhält. Das fertige Werk iſt zunächſt im eigentlichen Sinne bewegungslos und ſtumm; die bildende Kunſt muß Angeſichts des Satzes, daß die Kunſtthätigkeit im Ganzen und Großen von Stufe zu Stufe die am meiſten ſprechende Form ſucht (§. 533 Anm. 1.), mit ihren Vorzügen ſogleich ihre Mängel enthüllen. In einem gewiſſen Sinne freilich muß ſie ſprechend ſein, in dem Sinne nämlich, daß ſie überhaupt eine Idee in lebendiger Form ausdrückt, und dieſen die Phantaſie des Zuſchauers mittelbar in Schwingung verſetzenden Ausdruck verſteht der §. unter Sprache, wenn er ſagt, daß das todte Werk in der Anſchauung zu Bewegung und Sprache erwache (vergl. §. 489, 1.); handelt es ſich aber von Bewegung und Sprache (oder Ton) im eigentlichen Sinn, ſo fehlen dieſe dem Werke der bildenden Kunſt. Nehmen wir nun die drei Momente zuſammen: den Künſtler, in welchem ein Phantaſiebild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, ſtumm hingeſtellt iſt in den Raum, den Zuſchauer, in deſſen Anſchauung es auflebt, aufthaut, ſo haben wir einen Prozeß, der wohl zu merken iſt, um den tiefen Unterſchied zu verſtehen, der ſich im Prozeſſe der Muſik und Poeſie nachher herausſtellen wird: es iſt eine Bewegung in zwei Tempi, deren erſtes das Hinſtellen des Objects im Raum, deren zweites das Hinüberſpringen des Objects in den Zuſchauer iſt; die Kugel fliegt hier nicht direct, es iſt ein getheilter Act wie der aufſchlagende Schuß wie Unterſchied vom wagrechten, nur

Digitized by Google

daß freilich die Kugel im Aufſpringen nicht verweilt, wie das in Stein, Erz u. ſ. w. verſeſtete Bild des Künſtlergeiſtes.

§. 551.

Wenn alle Kunſt objectiv iſt, wie das Naturſchöne (§. 489), ſo iſt es die bildende im engeren Sinn dieſes Prozeſſes, der ebenſoſehr als eine Verſenkung des Geiſtes in den greiflichen Stoff, wie auch als eine klar ſcheidende Gegenüberſtellung gegen denſelben erſcheint und nach erfolgter ſchwerer und dem Handwerke verwandterer, lange techniſche Uebung fordernder Bewältigung in ihm einen feſten Niederſchlag des innern Bildes zurückläßt, welcher, getrennt von ſeinem Urheber, wie ein Naturſchönes vom Zuſchauer vorgefunden wird.

In aller Kunſt ſtellt ſich die Objectivität des Naturſchönen, die in das ſubjective Leben der Phantaſie aufgeſogen war, als eine geiſtig ungeſchaffene, als eine Geburt des Geiſtes wieder her; die Phantaſie war das Grab des Naturſchönen und iſt zugleich der verborgen nährende Mutterſchooß, woraus es als dieſe neue Geſtalt wieder an das Licht tritt. Innerhalb der Reihe der Künſte aber kehrt in der bildenden Kunſt die Bedeutung im engeren Sinne wieder, die das Naturſchöne im ganzen Syſtem hatte: zunächſt, wenn wir vom Subjecte des Künſtlers ausgehen, in dem Sinne, daß deſſen Stimmung und Element ſinnlicher iſt, als in den andern Kunſtformen. Der Geiſt des bildenden Künſtlers geht auf das Körperliche in der doppelten Richtung, daß er anſchauend alle Erſcheinung von dieſer Seite faßt, nur im räumlich Ausgeſprochenen, Knochenfeſten, in Fleiſch und Blut zu Haus iſt, und daß er ausführend in Stein, Holz, Erde, Farbſtoffen mit meſſendem, taſtendem, fühlendem Finger umwühlt, hämmert, meiſſelt, rührt, reibt und ſtreicht. Seine Perſönlichkeit gibt ſich auch im Umgang als grundverſchieden von der des Muſikers und Dichters kund: derber, ſaftiger, handwerksmäßiger, naiver, gelegentlich cyniſcher; und ſo muß man ſich die ganzen Völker denken, deren Geiſt zur bildenden Kunſt vorzugsweiſe berufen war. Es iſt kein Widerſpruch, wenn dieſe Verſenkung ebenſoſehr als eine Gegenüberſtellung beſtimmt wird, was perſönlich gewendet allerdings ſogleich dahin lauten muß, daß der bildende Künſtler klarer, bewußter erſcheinen wird, als der Muſiker. Unter der Verſenkung in das Sinnliche nämlich kann hier natürlich nicht das dumpfe Verwachſenſein der Kindheits-Zuſtände des Geiſtes gemeint ſein; es iſt eine Naturſtimmung, die aber innerhalb ihrer ſcharfe Diremtion zwiſchen Object und Subject iſt, und zwar ebenfalls in dem doppelten Sinne, daß nur der vom naturſchönen Gegenſtande zurückgetretene Geiſt ſich dieſen klar gegenüberſieht und daß ebenderſelbe

Digitized by Google

Geiſt das innerlich geſetzte Bild in hellem Rückſchlag hinüberwirft in körperlichen Stoff. Jenes heimiſche Arbeiten und Umwühlen im Materiale iſt daher zugleich ein klarer Kampf mit einem Gegner, deſſen ganze Sprödigkeit auf langem Erfahrungswege ſich zu erkennen gibt und dem man mit einer reichen Ausrüſtung von Waffen und Kampfregeln auf langem Uebungswege beikommen und zuſetzen lernen muß. Es muß eine Kunſtform geben, die den Act des klaren Gegenübertretens, wie er dieſem Kampfe zu Grunde liegt, in einem ganz andern Elemente tiefer und geiſtiger vollzieht; aber dieß Tiefere wird erſt ein Drittes ſein, das in einer zunächſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject vorausſetzt, welches *inniger*, aber *dunkler* iſt, als das Verhalten in der bildenden Kunſt. Dieſe iſt alſo *mehr* und *weniger*, als die vorerſt auf ſie folgende ſubjective Kunſtform; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem Werke iſt ebenſoſehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Gliedes in der Antitheſe. Mit dem „Zurückſchlingen der Welt in das Herz", das die ſubjective Kunſt, die Muſik, zu vollziehen haben wird, iſt die Klarheit des Gegenſchlags, aber auch dieſe Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherſtellung dieſes Objects aus dem Innern vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtſein des Künſtlers über ſeinen Stoff und ſein Werk begleitet ſein wird. — Endlich haben wir das Ergebniß dieſes eigenthümlichen Actes der bildenden Kunſt im Verhältniß zum Zuſchauer zu betrachten. Das vollendete Werk ſteht im Raume da wie ein Naturwerk; der Künſtler hat es hingeſtellt ganz auf die eigenen Füße und iſt hinweggegangen. Wie eine Naturerſcheinung eben da iſt, auf einmal vor uns ſteht, als wäre ſie ein Zufälliges und Unvermitteltes, ſo auf den erſten Blick das Werk der bildenden Kunſt: wir treten in einen Raum ein und es ſteht vor uns, als wäre es da hingefallen oder da gewachſen, bis der zweite Blick uns in die Tiefe der geiſtigen Vermittlung führt, die es wie einen hohen Fremdling aus wunderbarer Ferne geholt und hier zwiſchen Erde, Fels, Baum und Werken des äußern Bedürfniſſes aufgerichtet hat. Trotz dieſem unendlichen Unterſchied liegt aber gerade hierin, daß uns das Kunſtwerk ſo körperlich aufſtößt, die Parallele mit dem Naturſchönen am beſtimmteſten ausgeſprochen. Daß das Werk des Muſikers und des Dichters, geſchrieben oder vorgetragen, dieſe Aehnlichkeit mit dem Naturwerke nicht hat, muß zum Voraus einleuchten.

§. 552.

1. **In dieſem Weſen der bildenden Kunſt iſt der Charakter des voll und ſcharf Ausgeſprochenen, ſtreng und dauernd Hingeſtellten, aber auch die Reihe**

ihrer Beſchränkungen gegründet. Die nothwendige Rückſicht auf die ſpezielle Beſtimmtheit des Raums, in welchem das Kunſtwerk ſtehen ſoll, iſt ebenſoſehr fördernd, als bindend. 2.

1. Die bildende Kunſt kann man in gewiſſem Sinn die eigentliche, die Kunſt κατ' ἐξοχήν nennen eben wegen der Klarheit, Vollſtändigkeit, Solidität, womit hier der Objectſetzende Act vollzogen wird. Kein Werk einer andern Kunſt muß in ſo unbedingtem Sinne ſich ſelbſt erklären, wie das ihrige; wo die Darſtellung im Raume verlaſſen und die Zeitform eingetreten iſt, da bleibt die Seele des abweſenden Künſtlers in ganz anderem Sinne dennoch gegenwärtig in ſeinem Werke, als im Werke der bildenden Kunſt, und er muß für dieſen Vortheil nichts Geringeres opfern, als das einzige Mittel, eine Geſtalt vollſtändig deutlich hinzuſtellen und in dieſer Deutlichkeit zu feſſeln, feſtzuzaubern, welches eben in der Sichtbarkeit gegeben iſt. Es bewährt ſich hier der Satz §. 533, 2., daß der Gewinn im Fortgang nach der andern Seite ein Verluſt iſt. Welche Beengungen dagegen der Preis ſind, um den die bildende Kunſt ihre großen Vortheile erkauft, dieß kann erſt bei den einzelnen Gebieten derſelben beſtimmter aufgewieſen werden, denn die Gränzen ſind verſchieden; der Inbegriff aller dieſer Schranken iſt in der Bewegungsloſigkeit und Stummheit des Werks (§. 550) ausgeſprochen. Es iſt ſchon geſagt, daß das Bild im Geiſte des Künſtlers Leben und Sprache gehabt hat und in dem des Zuſchauers wieder gewinnt, aber es bleibt dabei, daß dem in ſeinem Material niedergelegten Bilde die eigentliche Bewegung und Sprache fehlt, alſo die Möglichkeit verſchloſſen iſt, denſelben Gegenſtand in Einem und demſelben Werke in der Kategorie des Nacheinander verſchiedener Momente darzuſtellen.

2. Die zweiſeitige Natur dieſes weitern Moments, der engen Beziehung auf das Umgebende, das ſich unmittelbar aus dem Weſen der bildenden Kunſt als einer Kunſt des Raumes ergibt, gehört zu dem untrennbaren Zuſammenhang von Vortheilen und Nachtheilen, der in dieſem Weſen überhaupt gegründet iſt. Die Rückſicht auf eine beſtimmte Oertlichkeit verringert ſich allerdings bei der Tafelmalerei, iſt aber bei dem Wandgemälde noch ganz weſentlich, für Baukunſt und Plaſtik ein Grundgeſetz. Das ganze Kunſtwerk als Motiv (§. 493) iſt dadurch bedingt und ſeine Wirkungen bekommen dadurch die Fülle lebendiger Geſammtwirkung; Licht, Luft, Waſſer, Bäume und künſtlicher Raum baut ſich und webt ſich mit ihm zu einem Ganzen zuſammen, ſelbſt Beengendes in der Oertlichkeit kann, wie das Material (§. 518, 1.), Quelle der Erfindung neuer Motive werden; aber dieſe Bindung iſt nichtsdeſtoweniger eine Beengung aller bildenden Kunſt im eigentlichen Mittelpuncte ihres Weſens, ſobald man den freien Flug der Künſte der Zeit damit vergleicht.

Digitized by Google

A.

Die Baukunst.

a.

Das Wesen der Baukunst.

α. Ueberhaupt.

§. 553.

Die Theilung der bildenden Kunst in drei Künste ist in §. 538 zunächst aus dem Unterschiede der Arten der bildenden Phantasie (§. 404) in ihrer Zusammenfassung mit der trennenden Natur der strengen Bedingungen des Materials abgeleitet, sodann auf das im System herrschende Gesetz der Verlegung in eine objective, subjective und subjectiv-objective Form zurückgeführt, was sich nun näher vorerst so bestimmt: der Geist der Kunst, um innerhalb der objectiven Form die subjectiv belebtere zu gewinnen, setzt sich als Grundlage, Ausgangspunct und Stütze des Fortschritts eine im strengsten Sinn objective Form. Der Begriff der Objectivität enthält hier zugleich den einer nur erst allgemeinen Bewältigung der Natur als Boden der Kunst.

Es ist im ersten Abschnitt §. 533 ff. die Theilung der Kunst als eine dreigliedrige entwickelt, die sich „zu einer fünfgliedrigen erweitert, ohne daß darum die Dreitheilung ihre grundgesetzliche Geltung verlöre" (§. 538). Die drei bildenden Künste sind die Zweige der Einen bildenden Kunst, wie Epos, Lyrik und Drama die Zweige der Poesie: nach dieser Seite sind und bleiben sie bloße Unter-Eintheilung des einen der drei Hauptglieder des Systems der Künste; aber die Unterschiede dieser Zweige bestimmen sich zu einer so ausgesprochenen Schärfe und realen Abgränzung, daß sie als selbständige Künste dastehen, während die Zweige der Dichtkunst, durchsichtiger, durch geistigere Linien getrennt, Namen und Bedeutung bloßer Zweige behalten: dieß ist die andere Seite, wodurch neben dem

Digitized by Google

tieferen Rechte der Dreitheilung des Ganzen die Fünftheilung ihr relatives Recht erhält. Ueber dieſen Punct hat ſich ſchon die Anm. zu §. 538 ausgeſprochen. Der Grund der ſchärferen Scheidung liegt zunächſt, wie ebenda gezeigt iſt, im Unterſchiede des Materials, was nach der Auseinanderſetzung §. 534 nicht mehr ſo verſtanden werden kann, als ſtoße dieſes dem Künſtler von außen auf, ſondern er wählt ein anderes, weil er anders anſchaut, das Material hat alſo ſeine Geltung nur zuſammengefaßt mit der Art der Phantaſie, nur als bedingt und ergriffen durch dieſe. Dieß iſt nun aber näher zu beſtimmen. Wirft man nämlich einen Blick voraus auf die Poeſie und ihre Zweige, ſo unterſcheiden ſich dieſe nicht durch das Material, hier richtiger Vehikel, ſondern es iſt ein Unterſchied der Stellung des Subjects zum darzuſtellenden Objecte (der Welt), was ſie begründet; ebendarum iſt ihre Trennung nicht ſo ſcharf, daß ſie verſchiedene Künſte genannt werden könnten. Genauer betrachtet aber ſcheint es ſich mit den Unterſchieden der bildenden Kunſt auch ſo zu verhalten, daß nicht das Material, ſondern nur die Anſchauung des Künſtlers gewechſelt wird: die Plaſtik verarbeitet ſchweres, hartes Material, wie die Baukunſt, die Malerei hat es mit erdigen, harzigen und andern Stoffen zu thun, die ſie zerreibt und als Farbe auf einer Fläche ausbreitet; alſo überall das Feſte, Körperliche, wie in der Poeſie überall die flüſſige Sprache und (als eigentliches Material) die Phantaſie des Zuhörers. Allein das Weſentliche iſt dieß, daß die Behandlung in jedem Hauptzweige der bildenden Kunſt eine ſo verſchiedene iſt, als wäre das Material wirklich ein anderes. Was die Malerei betrifft, ſo vergißt man bei ihrem Werke, wie die Wand, die Tafel, Leinwand, ſo auch die Farbſtoffe über dem Bilde, das in das Auge geworfen wird; was Baukunſt und Plaſtik betrifft, ſo wirkt in jener die körperliche Grundeigenſchaft des Stoffs, Schwere und Härte, eben im äſthetiſchen Eindruck als weſentlich geltend, wogegen ſie in dieſer unter der warmen, weichen, runden Form, die als Nachbildung der Oberfläche einer organiſchen Geſtalt dem Material übergezogen iſt, nur noch verdeckt mitwiegt. Und nun allerdings kommt auch in Betracht, daß in den beiden letztern Künſten das Material doch nicht ganz daſſelbe iſt, indem gewiſſe Steinarten, Bronce u. ſ. w. von der einen nicht ebenſo wie von der andern verwandt werden können. Geht man nun von da wieder zurück in das Innere als urſprünglichen Grund des Unterſchieds, ſo zeigt ſich, daß ſich die Sache auch hier anders verhält, als in der Dichtkunſt: die Arten der Phantaſie, welche den Unterſchied der Zweige (Künſte) in der bildenden Kunſt begründen, ruhen unbeſchadet der tiefen Analogie auf einem andern Eintheilungsgrunde, als die Arten, welche den Unterſchied der Zweige der Dichtkunſt beſtimmen. Letztere beruhen, wie oben geſagt iſt, auf verſchiedenen Stellungen des Subjects zum Object:

Digitized by Google

das Object ist jedesmal dasselbe, nämlich die Welt in allen ihren Erscheinungen, aber es wird anders gespiegelt und mit dieser verschiedenen Art der Spiegelung hängt zwar auch ein Unterschied ihres Umfangs zusammen, aber nur abgeleiteter Weise und minder tief einschneidend; jene dagegen nehmen sich jede ein anderes Object, genauer ausgedrückt, das Object (die Welt) in einem andern Umfang ihrer Erscheinungen zum Gegenstand und zwar so, daß dieser Unterschied des Umfangs hier ganz wesentlich entscheidend ist: die eine hat es mit Grund-Verhältnissen der unorganischen Natur, die andere mit dem organischen Leib, die dritte erst mit Allem, was überhaupt sichtbar erscheinen kann, zu thun. Hiemit erst ist es klar geworden, warum hier verschiedene Künste, dort nur Zweige entstehen; denn daß ungleich selbständigere Gebiete auftreten müssen, wo die einzelnen Kunstweisen im Umfang ihrer Stoffe so grundverschieden sind, als da, wo die verschiedene Art der subjectiven Aneignung und Wieder-Entlassung aus dem Innern bei geringerer Differenz der Ausdehnung auf die Welt der Erscheinungen den wesentlichen Unterschied bildet, dieß leuchtet schon vor der Durchwanderung des Systems der Künste ein. — Der tiefere Grund nun der Eintheilung in diesem, wie in den andern Hauptgebieten der Kunst, liegt (vergl. §. 538) darin, daß dasselbe Prinzip, welches das ganze System und dann die Hauptformen der Kunst gliedert, innerhalb der letzteren sich wiederholt. Eben hier bei dem Eintritt in die bildenden Künste erweist sich die innere Nothwendigkeit dieses Gesetzes und seiner Wiederkehr durch einen Begriff, der als Begriff des Stützpuncts und Widerlagers bezeichnet werden kann. Wie die Natur unseres Planeten nicht im ersten Ansatz unsere jetzige organische Welt schaffen konnte, sondern zuerst die großen Massen hinwarf als untergebreiteten Boden, als festes und grobes Lager, wogegen das organisch Lebendige gestemmt sich zur freien Bewegung abstößt, als Sammel- und Nahrungsstätte, so muß die Kunst einen ersten Wurf thun, der sich zu allen weiteren Schritten als fester Boden, massige Unterlage, Stützpunkt, Hintergrund, von dem sie sich abheben, um zu wirken, als Vereinigungsstätte verhält: die elementare Voraussetzung, die ursprüngliche Thesis. Alle diese Begriffe, wie sie sich in dem der Objectivität im strengsten Sinne vereinigen, werden ihre Ausführung finden. Da das subjectiv Belebte wesentlich das Individuelle ist, so fällt hier der Begriff der Objectivität mit dem der Allgemeinheit zusammen. Die Baukunst ist die erste Besitzergreifung der objectiven Welt für die Kunst, sie zieht nur die ersten, abstracten Linien durch die Stoffwelt. Daß die erste Kunstform, die nun vor uns liegt, durch diese Auffassung, wonach sie allerdings sogleich über sich hinausweist, ebensosehr in ihrer Kraft, Selbständigkeit und bleibenden Bedeutung anerkannt ist, bedarf nach §. 533, 2. keiner weiteren Nachweisung.

Digitized by Google

§. 554.

Dieſe Objectivität tritt zunächſt auf in der Form der ſtreng realen Bedingtheit des Zweckmäßigen, dem das Handwerk dient. Von dieſem Boden nimmt die Kunſt den Ausgang (vergl. §. 546), indem ſie das aus ſchwerem Material in geometriſchen Linien nach ſtatiſchen Geſetzen aufgerichtete Gebilde, das dem Menſchen zur ſchützenden Umſchließung dient, zur ſchönen Form erhebt, wobei das nur abſtracte, d. h. meſſende Sehen (§. 404) die beſtimmende Art der Phantaſie iſt: die Baukunſt.

Wir nehmen unſern Ausgang vom Gebiete der blos äußerlichen Zweckmäßigkeit und haben in dem Bauen als Werk der Nothdurft allerdings ſchon die Theilung in ein Inneres, einen leeren Raum, deſſen Erfüllung anderswoher gegeben wird und den die Baukunſt nur zu umſchließen hat. An dieſen Punct hängt ſich ſogleich die Frage nach dem Anfang. Hegel beginnt mit der ſelbſtändigen, (im engeren Sinne) ſymboliſchen Baukunſt, weil er mit der getheilten, die nur Mittel für einen anderswoher gegebenen Zweck, nur die Hülle für ein Inneres iſt, das nicht ſie ſelbſt geſchaffen, nicht anfangen zu können glaubt, für den Anfang vielmehr ein Unmittelbares, noch Ungetheiltes fordert (Aeſth. Th. II. S. 268). Allein es gibt kein wiſſenſchaftliches Geſetz, das verhindert, den Anfang hier gegeben ſein zu laſſen durch ein zunächſt-Außeräſthetiſches, das freilich eine Theilung (in Zweck und Mittel, Inneres und Aeußeres) enthält, aber gegenüber dem Aeſthetiſchen doch als dieſes Ganze noch durchaus einfach und elementariſch iſt im Sinn eines gegebenen rohen Nothwerks, objectiv in der gemeinen Bedeutung des empiriſch real Bedingten; der Fortſchritt beſteht dann in geiſtiger Erhöhung dieſes Ganzen auf beiden Seiten ſeiner Diremtion, indem mit dem ideal gewordenen Zweck auch das Mittel (eben das Bauen) zur ſchönen Form fortſchreitet. Die ſelbſtändige, ſymboliſche Form gehört in die Geſchichte dieſer Kunſt, nicht in die Lehre von ihrem Weſen; ein großer Theil deſſen, was unter dieſer Kategorie aufgeführt iſt, war zudem nicht eigentlich ſelbſtändiges, ſondern umſchließendes Bauwerk, nur daß das Innere in einem Mißverhältniß zu der architektoniſchen Umhüllung ſtand: die terraſſenförmig pyramidaliſchen Bauten Babyloniens, der Beluſsthurm ſelbſt, trugen einen Tempel, wie die mexikaniſchen Teocalli, nur daß der ungeheure, wiewohl ſelbſt theilweis hohle Unterbau allerdings nebenher ein Streben ausdrückt, durch die Architektur an ſich ſchon zu ſprechen; die Pyramiden haben als Gräberbauten ein Inneres, nur in demſelben Mißverhältniß, die Labyrinthe waren allerdings ſymboliſch, aber doch zugleich Umſchließung von Gräbern, die ſieben ſymboliſch verſchieden gefärbten Ringmauern von Ekbatana waren

Digitized by Google

doch ſchützende Umgebung einer Stadt; die Obelisken ſind keine Bauten. Die Rieſengeſtalten der Memnonen, Sphinxe u. ſ. w. ſind allerdings Werke zwiſchen Architektur und Sculptur ſchwankend, gehören aber doch mehr der letztern an und keinesfalls in die Begriffs-Entwicklung der erſtern. Wenn wir dagegen die Baukunſt ſogleich bei ihrem eigentlichen Weſen faſſen, wonach ſie Umſchließung eines Innern, unſelbſtändig, dienend iſt, wenn wir ſie in dieſer Beſtimmtheit herübernehmen aus dem Gebiete des äußerlich Zweckmäßigen, um weiterhin zu zeigen, daß auch die Erhebung in das Gebiet des Kunſtſchönen daran nichts verändert, ſo verſteht ſich, daß wir darum nicht meinen, die äſthetiſche Form ſei entſtanden aus Nachahmung der erſten, rohen Wohnungen. Nur die allgemeinſten ſtructiven Verhältniſſe und Geſetze haben ſich an dem erſten Bau-Bedürfniß und ſeiner allmähligen Steigerung entwickelt; nachher eilt der monumentale Kunſtbau voran und zieht die blos nützliche Baukunſt nach ſich zu ſeinen äſthetiſchen Formen empor: das Verhältniß kehrt ſich um (vergl. §. 514). Was wir nun an dieſem, aus der niedrigeren Sphäre herübergenommenen Anfange bereits haben, iſt dieß: aus ſchwerem Material wird handwerksmäßig (mechaniſch) aufgeführt ein umſchließendes Feſtes, wobei das Material keine andere Durchbildung vom Geiſte in ſich aufnehmen kann, als eine, zugleich an ſtatiſche Bedingungen geknüpfte, geometriſche. Eine andere Sprache kann dem Stoffe noch nicht entlockt werden, als die der abſtracten Linie, wie ſie den Umriß der im Raume ſich ausdehnenden Maſſen beſchreibt. Aeſthetiſch ſprechend kann das Reich der abſtracten Linien in dem Gebiete der niedern Baukunſt noch nicht genannt werden; ob und was ſie Tieferes zu ſprechen vermögen im Reich der höhern Baukunſt und deſſen Rückwirkung auf die niedere, wird ſich zeigen. Unter den Arten der Phantaſie iſt nun diejenige in Thätigkeit, die auf das meſſende Sehen ſich gründet; dieſe Organiſation iſt das ſubjective Medium, in welchem die erſte, primitive, am ſtrengſten objective Kunſtform ſich verwirklicht. Die ſo beſchaffene Phantaſie wird die Dinge unter dem Standpuncte anſehen, daß ſie ihre quantitativen Verhältniſſe auffaßt; auch die organiſche Geſtalt wird ſie in dem Sinne zerſetzend anſchauen, daß ſie hinter dem warm Belebten und Individuellen die ſich hindurchziehenden ſtrengen Grundmaaße herausgreift. Was ſie mit dem ſo geſammelten Anſchauungs-Vorrathe innerlich bildend beginnt, ſollen wir erſt ergründen, denn eigentlich haben wir ja dieß meſſendes Sehen noch nicht als äſthetiſches vor uns; ehe es ſich dahin erhebt, iſt der weſentliche Punct, jene Diremtion, die aller Baukunſt zu Grunde liegt, erſt beſtimmter in's Auge zu faſſen.

Digitized by Google

§. 555.

Auf allen Stufen dieſer Erhebung bleibt die Baukunſt in dem doppelten 1.
Sinn unſelbſtändig, daß ſie in ihrer Aufgabe einem gegebenen Zwecke dient, ein Inneres, deſſen Erfüllung von anderer Seite erfolgt, nur umſchließt und in ihrer Ausführung von den auf dem Geſetze der Schwere beruhenden ſtructiven Bedingungen abhängt. Der Zweck an ſich fordert ſtrenges Durchdenken, in ſeiner Vereinigung mit dem ſtructiv Nothwendigen exacte Kenntniſſe. Keine andere Kunſt hängt ſo innig mit der Wiſſenſchaft (§. 516) zuſammen und trägt ſo beſtimmt den Charakter der Verſtändigkeit. Die auf ſolcher Grund- 2.
lage vom Meiſter entworfene Form des Ganzen wird als geometriſch abſtractes Schema (Riß) dem Materiale vom Handwerker mechaniſch aufgezwungen: das Ganze der künſtleriſchen Technik (vergl. §. 518) zerfällt in Erfindung und Ausführung.

1. Man wirft gewöhnlich das Zweckdienende und das Conſtructive in der Baukunſt ununterſchieden auf die eine Seite (das Decorative, wovon hier noch nicht die Rede iſt, auf die andere). Allein es iſt wohl zu unterſcheiden zwiſchen dem gegebenen Zweck und dem ſtructiv Nothwendigen. Jener fordert allerdings eine beſtimmte Einrichtung des Baus, allein die Abhängigkeit von Boden, Material und vom Geſetze der Schwere überhaupt iſt noch ein zweites Moment, von dem der Architekt überdieß abhängig iſt, ſo daß er ſich nach zwei Seiten gebunden ſieht. So einfach dieſe Unterſcheidung iſt, ſo muß ſie doch wohl in's Auge gefaßt werden, denn wir werden bald ſehen, daß bei der Frage, wie dieſe Abhängigkeiten zu äſthetiſchen Motiven werden, nothwendig beide Seiten beſonders zu betrachten ſind. Schon der Bauzweck nun, die architektoniſche Aufgabe, fordert tiefes und ſtrenges Denken: ſie enthält viele beſondere Momente, Räume für verſchiedene Zwecke, von verſchiedenem Umfang, Bequemlichkeit, Schutz gegen die Elemente u. ſ. w. Dieß Denken hat ſeine beſondere Schwierigkeit und fordert ein beſonderes Talent: es ſollen alle Räume nach den verſchiedenen Standpuncten des Grundriſſes, Aufriſſes und Durchſchnittes in Einklang gebracht werden und dieß verwickelt ſich noch mehr, wenn mehrere Stockwerke geboten ſind, deren jedes andere Dispoſition hat. Dieß Talent iſt allerdings zunächſt eben ein unmittelbares, angeborenes, ein inneres Schauen, ohne welches auch z. B. der Chirurg niemals über das Nothdürftigſte ſich erhebt, denn er muß jenen beſondern plaſtiſchen Sinn haben, innerlich raſch zu ſchauen, wie die Organe im Körper hintereinander liegen und was Alles, wenn das Meſſer von dieſer oder jener Seite eindringt, berührt wird; kurz es bedarf Phantaſie ſelbſt zum untergeordneten Bauen, eben jenes meſſende Sehen, das wir als das

Digitized by Google

in diesem Gebiete thätige Organ hervorgestellt haben; nur daß wir diese Gabe zunächst nicht in dem reinästhetischen Sinne des Genie nach §. 411 ff., sondern in dem beschränkten von §. 415, 1. nehmen. Auf den ersten Wurf der Erfindung soll aber sofort ein discursives Durchdenken folgen und hier tritt denn zu der Erwägung des Bauzwecks, der gestellten Aufgabe, die weitere Ueberlegung, wie das als zweckmäßig Erdachte mit den Gesetzen der Materie zu vereinigen sei, wozu die Kenntniß der Geometrie, Statik, Mechanik, die Lehre von den Baustoffen erfordert wird. Keine andere Kunst ruht so streng auf der Wissenschaft. Nüchternheit und eine gewisse Kälte erscheint daher von dieser Seite zunächst als der Charakter der Baukunst; die Klarheit, die wir in §. 551 von dem bildenden Künstler ausgesagt haben, wird dem Architekten in besonders bestimmtem Sinn eigen sein.

2. Wir haben die künstlerische Technik zu §. 518, 2. eine beseelte genannt, die Phantasie soll in den Nerv, in die Finger übergehen, eine höhere Einheit von Genius und Handwerk ist gefordert. Nun muß der Architekt zwar auch das Mechanische erlernt haben und der mechanische Arbeiter sich zu einer gewissen Feinheit in der letzten Ueberarbeitung ausbilden, aber doch fallen Erfindung und Ausführung in keiner Kunst so auseinander, wie in dieser, selbst in der Tonkunst nicht, wo die Ausführung ganz andere, als blos mechanische, wiewohl nur reproductive Fähigkeit erfordert. Der einmal erfundene Plan ist ein rein gemessener und meßbarer Niederschlag des innern Bildes und bedarf zu seiner Ausführung nur des Mechanikers, dem er als Riß übergeben wird. Es stellt sich zwar ein Dritter zwischen den Erfinder und den Handwerker: der Bauführer, aber dieser stellt nicht eine vereinigende Mitte der Erfindung und Ausführung, sondern nur die leitende Seite der letzteren dar. Der Erfinder selbst wird etwa wieder diesen beaufsichtigen, aber nicht in seiner Eigenschaft als solcher, und in den rauhen Kampf mit dem Materiale wird er sich um so weniger einlassen, weil er Besseres zu thun hat, als in der Mitte der Arbeiter, deren es hier nothwendig viele sind, sich physisch abzumühen.

§. 556.

Es steigert sich aber der Zweck in das geistig Unbedingte durch die verschiedenen Bedeutungen der Persönlichkeit, für welche das Bauwerk bestimmt ist: die frei genießende Einzelperson, die Gesammtperson, die abgeschiedene Person, die absolute Person. Die Aufgabe nun, dieses ideale Innere in den Formen seiner umschließenden Hülle würdig auszudrücken, verwandelt die erste Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) in freien Dienst: die Phantasie als das

Digitized by Google

Organ der Schöpfung der rein entſprechenden Form für die Idee tritt in Thätigkeit und erfindet ein Werk, in welchem das vom Zwecke der bloßen Umſchließung Bedingte zum idealen Ueberfluſſe des Schönen ſich erweitert.

Wir haben eine Stufenleiter vor uns, die im Abſchnitte von den Zweigen der Baukunſt ausführlicher vorzunehmen iſt: Palaſt (für den einzelnen Reichen), politiſcher Bau (namentlich Verſammlungs-Gebäude für politiſche Körper), Grabmonument, Tempel. Die Diremtion iſt auf der letzten, höchſten Stufe noch da, der Bauzweck iſt gegeben, allein er ſelbſt iſt ideal, iſt abſolut, iſt Selbſtzweck; für ein abſolutes Inneres ſtellt die Architektur eine Hülle her, die ſeiner würdig ſein ſoll. Die Stufenleiter der Hebung des perſönlichen Weſens, dem die Baukunſt ſeine Wohnung bereiten ſoll, iſt in logiſcher, nicht hiſtoriſcher Folge gegeben. Die höhere Baukunſt beginnt geſchichtlich mit Grabmal und Tempel, ſtellt dann dem Gemeinweſen würdige Stätten des Rathes und anderweitiger Vereinigung her und erſt zuletzt geht die öffentliche Pracht zurück zu dem Leben des Einzelnen, um ihm ſeinen Wohnſitz zu ſchmücken. Wenn wir nach der Stufenfolge innerer Begriffs-Erweiterung den Palaſt voranſtellen, ſo haben wir den edeln Luxus im Auge, der in den Formen der Wohnung es ausdrückt, daß hier eine Perſönlichkeit weilt, welche der Nothdurft des Lebens entrückt im reinen Aether der Bildung dem Genuße des Schönen lebt. Man muß dabei vergeſſen, zu welcher Ironie ſich dieß vielfach in der Wirklichkeit verkehrt, und nur die wahre Beſtimmung im Auge behalten, nach welcher hier das Nöthige des gemeinen Bauens ſich in das Angenehme, von da in das Edle und Würdige ſteigert. Die Bauten für die verſammelte politiſche Gemeinde, das Gericht, die höhere Schule u. ſ. w. ſtehen aber um ſo viel höher, als die wahre Perſönlichkeit nicht die einzelne, ſondern die Geſammtperſon iſt (§. 20). Wirklich fallen hier manche Einrichtungen gemeiner Nützlichkeit, welche der Palaſt des Einzelnen noch nicht entbehren kann, bereits weg, wiewohl neben den Haupträumen, wo die höchſte Würde ſich concentriren muß, untergeordnete Localitäten (Archive u. ſ. w.) mehr äußerlichen Zwecken dienen. Der Uebergang zu der Todtenbehauſung begründet ſich einfach darauf, daß die großen Male den abgeſchiedenen Geiſtern hervorragender Menſchen gehören, die im Leben bedeutend geweſen ſind für das Gemeinweſen. Ihr geiſtiges, dem Gemeinen entrücktes Fortleben verſtanden die alten Völker als ein empiriſches, ihre Todtenmale waren Wohnungen; aber ſie erhoben ſich zugleich über dieß Mißverſtändniß, indem ſie über dem kleinen Todtengemach jene gewaltigen Erhebungen aufführten, welche weithin in die Lande den Ruhm, die geiſtige Unſterblichkeit des Abgeſchiedenen verkündigten. Der große Todte und

Digitized by Google

der Gott ſind im Glauben der Völker vielfach ineinander übergegangen; die Idee der Rückkehr in das Allgemeine und das Aufbewahrtſein im Weltengeiſte wurde mythiſch zu einem Schwanken zwiſchen der Vorſtellung von einem Todten und einem Gott. Die Geſchichte der Baukunſt wird die merkwürdigſten Belege für dieſen Uebergang zwiſchen Grabmal und Tempel geben; übrigens erinnere man ſich zunächſt an die wirkliche Verehrung hingeſchiedener Menſchen im Heroon, in der Heiligenkapelle. Im Tempel nun aber iſt der Bauzweck erſt wirklich und ganz zum abſoluten geworden, die Architektur hat die Aufgabe erhalten, das abſolute Haus herzuſtellen. Der Gott wohnt, aber ohne Bedürfniſſe; ob es der Gott des Polytheiſmus iſt, dem die Sculptur ſeine Geſtalt gibt, oder der Gott des Monotheiſmus, der nur in der Andacht der in ſeinem Hauſe verſammelten Gemeinde gegenwärtig iſt, macht hier vorerſt keinen Unterſchied, denn die vermehrten Cultus-Bedürfniſſe des Innenbau's für den Gemeindecultus ſind auch nur einzelne Beziehungen in einem Abſoluten, das der Sphäre des Zwecks enthoben iſt. Die Aufgabe nun, jenes Höhere im Palaſt, im Gebäude für öffentliche Zwecke, im Todtenmal und dieſes Höchſte im Hauſe der Gottheit auszudrücken, befreit die Architektur zwar nicht von der Theilung, die ihr Weſen ausmacht, ruft ſie aber auf zum freien Dienſte und entzündet die Phantaſie im vollen Sinne des Worts, denn dieſe iſt ja nichts Anderes, als das Organ, durch welches die reine Form als abſolut entſprechende Erſcheinung der Idee ſich verwirklicht. Von einer Umſchließung im bloßen Sinne der Zweckmäßigkeit kann es ſich jetzt nicht mehr handeln; die Säulenhallen des griechiſchen Tempels, die hohen Gewölbe der Kirche des Mittelalters ſind (von dem Ornamente noch ganz zu ſchweigen) gegenüber jenem nächſten Zwecke ein reiner Ueberfluß. An dieſem Punct angekommen können wir nun die Begriffs-Schwierigkeiten, welche die getheilte Natur der Baukunſt mit ſich bringt, klar erkennen und löſen. Der Eine ſagt, die ſchöne Baukunſt beginne, wo die Beziehung der Zweckmäßigkeit aufhöre, der Andere ſetzt das Schöne an ihr gerade in die erfüllte Zweckmäßigkeit und in der Durchführung ihres Werks ſtellt er die Oekonomie als das höchſte, das äſthetiſche Geſetz auf. Beide haben Recht, wenn man richtig unterſcheidet. Zweckmäßigkeit bedeutet nämlich: erſtens die Beziehung auf einen Zweck der Nothdurft und der bloßen Bequemlichkeit; dieſe Beziehung haben wir hinter uns und das Wort in dieſer Bedeutung genommen hat der Erſte Recht; zweitens die Beziehung zu einer von auswärts geſtellten Aufgabe überhaupt, mag ſie auch an ſich eine ideale ſein, wie wir denn jetzt eine ſolche in der Aufgabe der Verherrlichung des höchſten Geiſtes als des die Räume erfüllenden Inhalts vor uns haben. Faßt man nun auch bei der idealen Aufgabe das in's Auge, daß der Dienſt hier zwar

Digitized by Google

ein freier wird, aber doch Dienſt bleibt, ſo kann man eben das Werk, das dieſer Aufgabe völlig genügt, in der Würdigkeit dieſes Genügens ſelbſt ein zweckmäßiges nennen; ſo hat alſo der zweite Satz Recht. Man kann bei andern Künſten, wenn auch das Werk ein beſtelltes iſt, daſſelbe nicht ebenſo ein zweckmäßiges nennen, weil der Künſtler hier immer das Ganze aus ſich ſchafft, nicht einen hohlen Raum im Kerne läßt, den nun ein Anderes (Götterbild, Gottesdienſt) einzunehmen hätte. Drittens kann aber Zweckmäßigkeit auch die zweite Seite der Abhängigkeit, die wir nun beſonders in das Auge faſſen werden, nämlich die ſtructive Vollkommenheit bezeichnen, und da hat wieder der Zweite Recht, ſofern er in dieſer Vollkommenheit weſentlich auch die überflüſſigen Theile (Säulenhalle u. ſ. f.) mitbefaßt; verſteht er aber ſeinen Satz ſo, daß er den äſthetiſchen Ueberfluß ausſchließt, ſo iſt er falſch.

§. 557.

Dieſer innere Schwung der Phantaſie, der das Gebäude zur Schönheit erheben ſoll, kann ſich nicht anders äußern, als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.) ſelbſt in ein äſthetiſches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Geſetz mehr ſein, ſondern muß innerhalb ihrer ſelbſt ſo überwunden werden, daß ſie in einer reinen und ſatten Wechſelwirkung ſich auslebend fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als Rhythmus der Verhältniſſe das Ganze durchdringt. Die großen Wandlungen der Art dieſer Belebung des Starren und Schweren ſind demgemäß nicht blos ſtructive Ergebniſſe, ſondern ebenſoſehr Schöpfung der Phantaſie. Dem idealen Ueberfluſſe des Schönen aber (§. 556) wird dieſelbe namentlich in der Entwicklung eines beſondern Momentes Raum geben, das ſtructiv nicht nothwendig fungirt, ſondern jene Wechſelwirkung frei äſthetiſch charakteriſirt und in einen rein anhängenden Schmuck ausläuft. 1. 2. 3.

1. Streng genommen müßten wir nun zuerſt von der Erzeugung des innern Bildes der architektoniſchen Phantaſie ſprechen und unterſuchen, welches denn das Reich der Formen ſei, das ihm als Stoff zu Grunde liegt; denn es mußte ja, was die auf das meſſende Sehen geſtellte Phantaſie betrifft, eine Lücke gelaſſen werden im zweiten Abſchnitte des II. Theils, vergl. S. 380, wo von dem dunkeln Verhältniſſe dieſer Art der Phantaſie zum Naturſchönen als einem ſpäter zu erforſchenden die Rede iſt. Näher wäre die erſte Frage dieſe: was drückt die Baukunſt aus? Die zweite: welche Formen ſucht die Phantaſie dafür? und erſt die dritte: wie legt ſie das ſo erzeugte innere Bild ſtructiv im Materiale

Digitized by Google

nieder? Allein wir befinden uns in der Lehre von einer sehr schwierigen Kunst, deren geistige Geheimnisse nicht erörtert werden können, ehe ein allgemeines Bild des äußeren Werkes gegeben ist, das sie hinstellt. Es ist daher zweckmäßiger, hier von außen nach innen zu gehen und zunächst die zweite Seite der Abhängigkeit (§. 555, 1.), die structive, aufzufassen. Es muß dem Gesetze der Schwere Genüge geschehen. Aber eben diese Bindung soll in ein ästhetisches Motiv verwandelt werden, denn es wäre nicht abzusehen, wie die Architektur zur schönen Kunst sich erheben sollte, wenn gerade das Gesetz des Gebietes, worin sie sich bewegt, ihr nichts wäre, als eine Schwierigkeit. Vielmehr die künstlerische Begeisterung muß sich wesentlich auf diesen Punct werfen und gerade in das Gebiet der Schwere selbst die Poesie einführen. Nun versteht sich, daß diese Idealisirung der Schwere nicht wirklich eine Aufhebung derselben sein kann, denn diese ist unabänderliches Gesetz und jede Uebertretung bestraft sich einfach mit Einfall und Zerbrechen, aber auch nicht scheinbar, denn des Grundgesetzes spotten, in dessen Gebiet ich eben meine ästhetischen Wirkungen suche, ist absurd und wird im Anblick unerträglich: man denke an schiefe Thürme, Schwebendes, das scheinbar keine Stütze hat. Es liegt hier ein schwieriger Punct, denn in gewissem Sinne kann man wohl sagen, daß das, was wir Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst nennen, eine scheinbare Aufhebung derselben sei: wenn man nämlich unter Schein nicht die gemeine Täuschung, sondern den ästhetischen, reinen Schein versteht. Gemeine Täuschung ist, wenn uns der Baumeister etwas hinstellt, worin die Unterstützung des Schwerpuncts so verborgen ist, daß wir meinen sollen, es sei durch eine Wunderkraft vom Falle zurückgehalten, was aber vielmehr den Eindruck hervorbringt, als wolle es in jedem Momente so eben fallen; reiner, ästhetischer Schein ist, wenn bei sichtbar genügender Unterstützung der Last diese von dem unterstützten Puncte aus, als hätte sie nun eine gewisse Freiheit erhalten, sich wie in eigener Bewegung weiter zu schwingen scheint, doch so, daß, wenn eben dieser Schein zur beunruhigend gemeinen Täuschung werden könnte, alsbald wieder sichtbar genügende Unterstützung eintritt. Man sieht, daß hier zunächst namentlich von Säule und architravisch oder in Wölbung übergespannter Last als dem Haupt-Ausdrucke des ästhetischen Lebens im Bauwerke die Rede ist. Auch nicht „theilweise" wird (vergl. Deutinger, d. Gebiet d. Kunst im Allg. S. 170) hier die Schwere wirklich aufgehoben, denn der zunächst frei schwebende Theil ist durch die mittelbare Unterstützung in Wahrheit doch ganz unterstützt. Jener freie ästhetische Schein einer Besiegung der Schwere, von dem es sich allein handelt, ist übrigens zugleich der Schein einer Besiegung der natürlichen Cohärenz des Stoffes, denn das schwere Material ist zugleich zerbrechlich und wie die Neigung zum

Digitized by Google

Falle erscheint zugleich die Zerbrechlichkeit überwunden. Dieser Schein erstreckt sich nun aber auch auf die Stütze: wie die Last sich nach ihr zu sehnen scheint, um vom freien Gang und Schwung auf ihr auszuruhen und sich auf's Neue fortzubewegen, so wird die künstlerische Phantasie auch sie selbst beflügeln, daß sie der Last entgegenzusteigen und im Zusammenstoß mit ihr beruhigt ihr Leben zu schließen oder, wie man es fassen will, in die Last übergeflossen in's Breite zu verhauchen scheint. Diese Bewegung, die Böttticher (Tektonik der Hellenen) uneigentlich, aber schön eine Entwicklung des im Stoffe latenten Lebens nennt und die sich allerdings namentlich in der Räum-öffnenden Stütze und der scheinbar schwebenden Last ansammelt, wird sich aber über das Ganze erstrecken; die Haupt-Massen werden einander entgegenzusteigen und entgegenzusinken, dann sich in Knotenpunkten anzusammeln, in das Breite auseinanderzugehen und wieder in die Einheit zusammenzufließen scheinen. Die Schluß-Empfindung wird so die einer durch diese allgemeine Wechselwirkung völlig gesättigten, zum Abschluß, zur Ruhe gekommenen Schwere sein, eines leichten Kriegs der Kräfte, der mit einem vollen Frieden schließt. Dieser Prozeß ist nun zunächst ein solcher, der sich dem in den Gesichtssinn eingehüllten Wägen zu fühlen gibt, aber ebensosehr dem messenden Sehen als solchem: es ist eine Linie-Schönheit, die Linien sind aber nur die äußeren Grenzen der Massen; indem nun die Massen sich zu bewegen scheinen, scheinen auch die Linien sich zu fliehen und zu finden, das Bewegungslose und Stumme (§. 555) erwacht zum Leben, die Bahn des an den Linien hinlaufenden Blicks scheint zu einer Bahn zu werden, welche die Linien selbst durchlaufen. Das Wägen und Messen, das im ästhetischen Eindrucke verhüllt, in der technischen Aufnahme ausdrücklich vorgenommen wird, ist nun, da die Erstreckungen auf Zahlen sich zurückführen, zugleich ein Zählen, ebenfalls dort ein verhülltes, hier ein ausdrückliches. Die Zahl ist ein Verhältnißbegriff und so erhellt überhaupt, daß das Aesthetische dieses Ganzen ein Wohlverhältniß ist: wir nennen es vorerst ohne weitere Erklärung einen Rhythmus der Verhältnisse. Hier liegt denn die eigentliche Schwierigkeit in der Erforschung des ästhetischen Geheimnisses der Baukunst. Wir werden außer ihr nur noch Eine Kunst treffen, deren Schönheit in bloßen Verhältnissen ruht: die Musik. Fr. Schlegel hat tief und geistreich die Baukunst eine gefrorne Musik genannt. Wir werden auf dieses Wort zurückkommen, den Widerspruch aber gegen frühere Aufstellungen über die ästhetische Unzulänglichkeit abstract meßbarer Verhältnisse, der sich hier zu ergeben scheint, da in's Auge fassen, wo näher von den Formen die Rede sein wird, welche die architektonische Phantasie für ihre Aufgabe sucht.

Digitized by Google

2. Verschiedene Bedingungen, die theils im Klima, theils im Cultusbedürfnisse und in bestimmten praktischen Zwecken liegen, führen gewisse structive Nothwendigkeiten mit sich, die zunächst rein äußerlich und mechanisch gegeben sind und die großen Fortschritte der Technik bedingen. Es handelt sich hier, wie die Geschichte der Baukunst zeigen wird, namentlich von dem für den Charakter des Baustyls entscheidenden Theil, der Decke. Die häufigeren und stärkeren Regen in Griechenland forderten das giebelförmige Dach, das dem ägyptischen Bau fehlte. Der Rundbogen wurde nöthig, wenn man einen größeren innern Raum überspannen wollte, der Spitzbogen, wenn man den starken Seitenschub des Rundbogens vermeiden und zugleich, wie Böttticher in dem trefflichen Excurs seiner Epoche-machenden Schrift über die Tektonik der Hellenen: „Die Entwicklung der freien Glieder des Baus" u. s. w. gezeigt hat, bei ungleichen Spannweiten und Stützen-Distanzen dennoch gleiche Kämpferhöhe der Stützen und Scheitelhöhe der Gurten einhalten wollte, wo denn die Nothwendigkeit hoher Sprengung des Spitzbogens zugleich die ungemeine Verstärkung der Höherichtung mit sich brachte. Allein diese Wandlungen gingen ebensosehr aus einer ästhetischen Quelle, d. h. aus einem Drange der künstlerischen Phantasie hervor, dem ethisch-religiösen Leben der Nation entsprechenden Ausdruck in der Form zu geben. Das stumpfwinkliche griechische Giebeldach vollendet wesentlich den Charakter ruhigen Abschlusses, befriedigter Harmonie, der Rundbogen und sein Gewölbe drückt klar das gemessen fortschreitende Ueberbreiten der Macht des römischen Staats über die Völker, dann dasselbe Streben und den noch einfachen Idealismus in der ersten christlichen Kirche, der Spitzbogen-Bau den entfalteten Geist der Transcendenz und des reichen Einzellebens der nur corporativ zusammengehaltenen Individualitäten aus. Es ist nicht abzusehen, warum diese großen Unterschiede nicht gleichzeitig aus zwei Quellen, der näheren eines structiven Gebotes, der tieferen einer ethischen Stimmung sollten fließen können, und wenn Böttticher (im a. Excurse S. 16) die geistige Erklärung des Spitzbogengewölbes den romantischen Enthusiasten überlassen will, so kann man dagegen fragen, was denn schließlich mechanisch genöthigt habe, das gebundene Verhältniß der Abstandsweiten oder die Ungleichheit der Sprengungehöhen zu verlassen, und ob nicht schon die Entwicklung des Thurmes zeige, daß die stärkere Höhe-Richtung nicht bloß durch structive Wölbungsbedingungen herbeigeführt, sondern innerlich im Zuge der Phantasie begründet war. Daß die Rückkehr zu classischen Formen in der neueren Zeit nicht nur structive Ursachen hatte, sondern tief in der ganzen Stimmung und Anschauung lag, ist besonders einleuchtend.

3. Der letzte Satz des Paragraphen führt ein neues Moment ein: das decorative, welches die im engeren Sinn sogenannten Glieder

Digitized by Google

und zugleich das eigentliche Ornament umfaßt. Die Grenze zwischen den Gliedern und dem bloßen Ornament kann vorerst im Allgemeinen nicht näher bestimmt werden, als dahin: das Ornament verrichtet entschieden keine structive Function, das Glied kann fungiren oder auch nicht, einmal angewandt fungirt es theilweise, aber seine Anwendung ist an sich structiv nicht nothwendig. Mehr darüber später. Da nun dieser Theil des Baues theils keine, theils zweifelhafte und untergeordnete structive Dienste verrichtet, also gegenüber der Beziehung äußerer Zweckmäßigkeit als ein Ueberfluß erscheint, ein reiner Schein der Oberfläche, der dem nackten Körper des Baues übergeworfen wird, so ist es herkömmlich, ihn allein als die rein ästhetische Seite des Ganzen anzusehen und jenem nackten Körper, der nun Kernform heißt, diese Schaale als Kunstform gegenüberzustellen. So aber wirft man offenbar die Architektur als Kunst ganz unter die blos anhängenden Künste, wohin doch vielmehr gerade nur die gemeine, dem gewöhnlichen Wohnbedürfniß dienende gehört, in welcher sich freilich der Schmuck nur so ansetzt, wie an einen Tisch oder Stuhl. Eben was wir im vorhergehenden und im gegenwärtigen Paragraphen auseinandergesetzt haben, beweist, daß die Kernform selbst schon Kunstform ist: die von der Idee des Innern, dem der Bau zur würdigen Umschließung werden soll, begeisterte Phantasie hat das Bild des Ganzen geschaffen und structiv so durchgegliedert, daß die Bedingungen der Schwere selbst, überwunden in dem entwickelten Sinne, zum Ausdruck ihrer Idee dienen mußten. Es ist auch bereits hervorgehoben, daß der ästhetische Ueberfluß schon im Plane des Ganzen, in gänzen, wesentlichen Hauptheilen (namentlich der Säulenhalle) seine Stelle findet. Sagt man nun, dieß Ganze würde dennoch nackt und todt erscheinen ohne die decorative Gliederung, welche eben jenem innern Leben erst seinen Ausdruck gibt, so ist die Antwort einfach diese, daß gerade, weil dieses Ganze mit seinen wesentlichen Structur-Theilen das Geheimniß der Schönheit schon in sich trägt, das decorative Heraustreten dieses Geheimnisses in der Conception desselben schon organisch mitempfangen sein muß und nur in wissenschaftlicher Trennung für sich betrachtet wird. Die Kernform verhält sich zu ihrer Schaale organisch: sie sind trennbar, aber sie sind miteinander gewachsen, wie in jeder Frucht. Der sinnvoll Anschauende muß auch dem von der Decoration entblösten Kerne ansehen, daß er ein künstlerisches Werk ist, wie er dieß dem blos angelegten Gemälde ansieht, und die fehlende oder weggedachte Decoration muß seiner Phantasie auf's Neue innerlich aus dem nackten Kern herauswachsen.

Digitized by Google

§. 558.

Indem nun der künſtleriſche Geiſt für dieſe Aufgabe der rhythmiſchen Belebung ſeines Werkes die Formen ſucht, wirkt er im vollen Gegenſatze gegen jene Grundlage der Verſtändigkeit (§. 555) als ein vorzugsweiſe unbewußter, in die Natur verſenkter (vergl. §. 551). Denn er hat in dieſer kein beſtimmtes Vorbild, dem er gegenüberträte, ſondern nur unbeſtimmt ſchweben ihm die feſten Bildungen der unorganiſchen Natur vor, aus deren Maſſen er das verworren angedeutete Reich der reinen Verhältniſſe wechſelwirkender Schwere und der reinen Linie zu derjenigen Klarheit und gemeſſenen Ordnung herausarbeiten muß, vermöge deren ſie fähig werden, ein Abſolutes auszudrücken. Von dieſer Seite iſt daher die Baukunſt als die Idealiſirung der unorganiſchen Natur zu faſſen; ebenhiemit klingt zunächſt das kryſtalliſche Geſetz, mit ihm die allgemeine Grundlage der organiſchen Bildung als Pflanze und animaliſcher Leib und, während der decorative Theil in concrete Nachbildung dieſer Formen übergeht, in den Hauptverhältniſſen ſelbſt das in ſeinen Unterſchieden ſich ſelbſt gleiche geiſtige Leben an. Der Widerſpruch zwiſchen jenem Charakter der Verſtändigkeit und dieſem dunkeln Verhältniſſe zur Natur löſt ſich in dem Begriffe der Allgemeinheit (§. 553).

Der Charakter des Getheilten, der das Weſen der Baukunſt iſt, tritt nun nach einer weiteren Seite hervor: ſie iſt gleichzeitig eine vorzugsweiſe klare und vorzugsweiſe naturdunkle Kunſt; in keiner der bildenden Künſte tritt die in §. 551 aufgeſtellte und begreiflich gemachte Antinomie ſo beſtimmt hervor. Dieß zeigt ſich nun, wenn wir von den zu §. 557, 1. aufgeſtellten Fragen die zweite auffaſſen: welche Formen ſucht die Phantaſie für die äſthetiſche Aufgabe der Baukunſt? wobei wir dem dort begründeten umgekehrten Gange folgen und die erſte Frage, was denn die Baukunſt ſchließlich ausdrücke, zuletzt beantworten. Es kommt hier, wie bei aller Phantaſie, weſentlich das Verhältniß zum Naturſchönen in Betracht; die Phantaſie ruht ja auf ihm als Object, wie der zweite Theil des Syſtems gezeigt hat, und ſie muß, wenn ſie zur Kunſtthätigkeit übergeht, wie der erſte Abſchnitt des dritten Theils nachgewieſen, dieſes Object wieder vor ſich nehmen, klar vor ſich hinſtellen und ſcharf anblicken. Dieß iſt eine volle Diremtion, ein Gegenſchlag im Bezogenſein, und dieſe Diremtion iſt es eben, die der Phantaſie auf der Stufe der Architektur noch fehlt. Man ſagt gewöhnlich ſchlechthin, ſie ſei nicht naturnachahmend. Verſteht man unter Naturnachahmung (die Berichtigung des Begriffs der Naturnachahmung, die wir längſt hinter uns haben, natürlich überall vorausgeſetzt) die klare Nachbildung individualiſirter Naturgebilde, ſo kann davon bei der Baukunſt in dem Sinne allerdings nicht die Rede ſein, wie bei

Digitized by Google

andern Künsten. Allein es muß auch eine unbestimmtere Form der Nachahmung geben, wo dem Künstler ein nicht Individualisirtes in der Natur, das in gewissem Sinn von ihm erst individualisirt werden soll, dunkel vorschwebt. Ein solches ist dem Baukünstler das Erdreich. Betrachten wir dieses, so bieten die Gestaltungen der Flächen, der Berge, Felsen, Höhlen eine Welt von ästhetischen Reizen dar, worin neben Farbe, Schmuck der Vegetation, Bewegung der Luft die Linien der Oberfläche an sich eine Hauptrolle spielen, wie denn auf die bestimmten ästhetischen Wirkungen der senkrechten, der wagrechten, der Bogenlinien, nachdem sie schon in §. 91 berührt, dann bei den Erscheinungen des Wassers §. 257 besprochen sind, in den von der Schönheit des Erdreichs handelnden §§. 260 ff. mehrfach hingewiesen wird. Diese Linien sind zugleich der Ausdruck allgemeiner reiner Verhältnisse des Schweren in seinen Wechselwirkungen, des Auflagerns, Stützens, Ueberspannens, und daher liegt in dem Reize der Linien auch eine gewisse Genugthuung für ein unbewußtes inneres Nachwägen eingeschlossen. Nun haben wir Th. I, S. 105 bereits auf eine ahnungsreiche Symbolik der reinen Linie hingedeutet und S. 108 auch die Baukunst in diesem Zusammenhange schon erwähnt. Was es sei, worauf diese Symbolik der Linie weist, davon ist nachher zu reden; die Wahrheit einer tieferen Bedeutung vorausgesetzt, haben wir die Aufgabe der Baukunst jetzt so zu fassen: in der unorganischen Natur zieht sich überall das Reich der Linien als Umriß der Massen in ihren statischen Verhältnissen durch, aber so, daß sie nirgends in ihrer Reinheit eingehalten sind, sondern in das Unbestimmte und Verworrene ausbiegen. Die Regel schimmert so zu sagen nur durch, das sinnige Auge des (wägend und) messend Sehenden schaut sie hinein oder, wie man will, heraus, indem ihm das chaotisch Massenhafte wie zur durchsichtigen Hülle wird, hinter der die reinen Flächen, Winkel, Kreisausschnitte u. s. w. gezogen sind. In solcher Weise ist nun eben das Auge der Baukunst thätig, sie arbeitet aus dieser Umhüllung das Reich der reinen Verhältnisse und Linien heraus und nöthigt dieselbe Natur, durch welche dieses Reich nur als ein zerworfenes und verworrenes sich hindurchzieht, es in geordneter Messung und Fügung der Masse zur Darstellung zu bringen. In diesem Sinn ist denn die Baukunst Idealisirung der unorganischen Natur. Davon hat man den unmittelbaren Eindruck, wenn man mitten zwischen rauhen Massen einem edeln Bauwerke, ja nur Trümmern desselben begegnet: „Spuren ordnender Menschenhand zwischen dem Gesträuch — diese Steine hast du nicht gefügt, reich hinstreuende Natur“ (u. s. w. Göthe's Gedicht: der Wanderer); man fühlt durchaus, daß hier etwas, wozu die unbewußte Natur den Anlauf genommen, was sie aber wie in Zerstreutheit wieder der Unordnung überlassen, durch die Spannkraft des bewußten Geistes

Digitized by Google

ſtraff angezogen, berichtigt, bereinigt, rectificirt ſei. Nun ſcheinen wir aber, wie ſchon zu §. 557, 1. angedeutet, hiedurch in einen tiefen Widerſpruch zu gerathen, denn wie wir prinzipiell die Zufälligkeit als Geſetz des Schönen aufgeſtellt haben (§. 34), ſo haben wir überall nur die von der freien Linie der Individualität umſpielte regemäßige Linie als ſchön gelten laſſen (vergl. Th. I, S. 105. Th. II, S. 60. 61, ferner das von der regelmäßigen und unregelmäßigen Kryſtallbildung §. 265 Geſagte, endlich die Hervorhebung des individuell von der ſtrengen Linie Abweichenden in der Pflanze §. 274, der Thiergeſtalt §. 287, den individuellen Formen der menſchlich n Schönheit §. 331 ff.). Die Wahrheit dieſes Satzes bewährt ſich auch unmittelbar im Anblick regelmäßig bebauten und bepflanzten Erdreichs: die gerade Linie wirkt hier gerade unerfreulich. Aber eben dieſe Betrachtung wird hier auch zur Löſung des ſcheinbaren Widerſpruchs führen. Unmittelbar in die naturſchöne Landſchaft eingeführt iſt nämlich die reine Linie darum ſtörend, weil ſie hier eingreift in einen Zuſammenhang, deſſen äſthetiſche Bedeutung, obwohl nicht ohne Mitwirkung hindurchklingenden Linienreizes, auf ganz anderem Gebiete (bewegte Schönheit des Licht- und Luftlebens, Farbe u. ſ. w.) liegt. Ohne dieſe Einmiſchung in ein beſtimmtes anderweitiges Schönheitsgebiet wäre ſie nur äſthetiſch nichtsſagend, denn es bleibt bei dem, was über eine Stelle in Plato's Philebus zu §. 257 geſagt iſt, daß nämlich die Linie in ihrer abſtracten Regelmäßigkeit, wie ſie an geometriſchen Körpern vorkommt, äſthetiſch bedeutungslos iſt; in jener Einmiſchung aber bedeutet ſie etwas den äſthetiſchen Zuſammenhang Störendes, nämlich gemeine Nützlichkeit (Aecker-Theilung, regelmäßige Baumſtellung in moderner Waldcultur u. dgl.). Die Kunſt aber, welche jene in der unorganiſchen Natur angedeutete Linienwelt herauszieht und in eigenem freien Gebilde ordnend diſponirt, gibt ihr auch ihre eigene Bedeutung und ſie durchdringt und umgrenzt nun die Hülle eines Innern, das ethiſch iſt. Wo man nun ſieht und weiß, daß ſie die Stoffe beherrſcht, die einen für idealen Inhalt beſtimmten Raum umſchließen, wo ſie die Schaale ethiſchen Kernes ordnend beſtimmt, da wird ſie äſthetiſch. Allerdings führt dieß auf den innern Mangel der Baukunſt, ihre Getheiltheit nämlich, zurück, denn bei keiner andern Kunſt bedarf es dieſes Zuſchuſſes eines anderweitigen, ein leergelaſſenes Inneres beherrſchenden Gehalts. Sucht nun aber die Baukunſt dieſes Innere in reinen Linien auszudrücken, ſo überſehe man ferner nicht, daß dieſe abſtract zu nennen ſind nur gegenüber der organiſch individuellen Geſtalt, an ſich aber von der bloß geometriſchen Linie, von welcher Plato in der zu §. 257 angeführten Stelle des Philebus redet, ſich dadurch unterſcheiden, daß ein mit concretem Gehalte erfüllter Künſtlergeiſt ſie zuſammenſtellt, daß alſo hier von keinem **abſtracten**, ein für allemal gültigen Kanon

Digitized by Google

von Formen und Maaßen die Rede iſt, ſondern die nur ſich ſelbſt gleiche Individualität im Geiſte des Künſtler-Individuums waltet, das nach einem innern Bilde, welches vor aller ausdrücklichen Meſſung vollendet vor ſeinem innern Auge ſteht, jedem ſchönen Bauwerk ſeine nur ihm eigenen Verhältniſſe gibt, und daß daher der fertige Plan, das ausgeführte Gebäude zwar meßbar und durch Meſſung nachahmlich iſt, aber von dem blos Meßkundigen nimmermehr erfunden wäre. Da nun die Baukunſt in dieſem Sinne das Reich der Linie einheitlich herausbildet, ſo leuchtet ihre tiefe Verwandtſchaft mit der Kryſtallbildung, der erſten Individuen-geſtaltenden Thätigkeit in der Natur (§. 265) ein, wobei zunächſt nicht an die engere Verwandtſchaft des gothiſchen Styls mit derſelben, ſondern ganz allgemein an die Analogie der Flächenzuſammenſtellenden Thätigkeit in dieſem Wirken des menſchlichen Geiſtes und in jenem Weben der Natur zu denken iſt. Nicht ein Nachahmen iſt es, die Formen ſind ja in der Baukunſt entſchieden mannigfaltigere und bei aller Symetrie nicht einfach dem bloßen Geſetze der Anordnung von Flächen um eine Achſe unterworfen, aber es iſt der verwandte Prozeß, der auf höherer Stufe wiederkehrt: hier wie dort ein erſtes Gerinnen aus dem Unbeſtimmten zum Beſtimmten; wie das verborgene Erdleben zuerſt im Kryſtall um einen Mittelpunct anſchießend ſich ſammelt zur Einzelbildung, ſo concentrirt ſich das Leben der Phantaſie aus dem unbeſtimmten Dunkel ſeiner geſtaltloſen Stimmung in der Baukunſt zur erſten, noch abſtracten Geſtalt; es iſt wie eine dunkle Reminiſcenz an den nächtlichen Schacht der Natur, worin jenes Aehnliche ſich begibt. Nun bleibt aber das geometriſche Geſetz, wie es im Kryſtalle zuerſt aufgetreten, die abſtracte Grundlage auch der organiſchen Bildungen: es liegt der Pflanzengeſtaltung in ihren Zellen, Kapſeln, es liegt ihrer ganzen Form als Kreistheilungsgeſetz zu Grunde; reicher und mehrfach verſchlungen dem thieriſch (und menſchlich) organiſchen Leibe in den Grundbeſtandtheilen ſeines Baus, im Skelett, in den unendlichen Uebergängen von Kreisſegmenten, aus denen ſeine ganze Geſtalt beſteht. „Der Zuſammenhang des Bauſtyles mit Naturbildungen beruht auf der gemeinſchaftlichen Wurzel beider in der Geometrie“ (Hoffſtadt Goth. ABC-Buch X). In einzelnen Structurtheilen tritt nun das Vorſchweben der Pflanzenbildung beſtimmter hervor (Säule, Gewölbe-Rippen) und das Ausblühen in die eigentliche Nachbildung der Pflanze in den decorativen Theilen iſt daher nichts Willkührliches, ſondern nur der an's Licht tretende deutliche Ausdruck dieſes dunkeln Zuſammenhangs; da aber das Geometriſche auch dem thieriſch (und menſchlich) organiſchen Leibe zu Grunde liegt, ſo ruft das Bauwerk unwillkührlich auch deſſen Gliederbau vor das Bewußtſein: es iſt ganz natürlich, daß man von Sohle, Fuß, Hals, Rumpf, Arm, Flügel, Haupt

Digitized by Google

bei einem Gebäude redet, daß man ſein ſtructives Wechſelverhältniß, worin Alles gegenſeitig Zweck und Mittel, alſo Glied iſt, einen Organismus nennt, und die energiſchen Umſäumungen der Decoration erſcheinen nun weſentlich wie Gelenke. Aber auch an das Geiſtesleben gemahnt dieſes kryſtalliſche Geſetz des herrſchenden Mittelpunctes: es iſt der noch abſtracte, ſtarre Ausdruck der Einheit des Geiſtes mit ſich in ſeinen Unterſchieden, und wie ſich der Geiſt in ſeinem Zeitleben dieſe Einheit periodiſch markirt, ſo werden wir auch in der Baukunſt ein Syſtem markirender, wiederkehrender Theilungen ſich entwickeln ſehen. Von dieſen dunkel zu Grund liegenden Anklängen geht die Baukunſt, nur behutſamer, im decorativen Theile zu einem eigentlichen Nachbilden auch des animaliſchen, ja des höchſten Organiſchen, des menſchlichen Leibs über, das Letztere in der Säule: da dieſe emporſchwellende Bildung überhaupt einen Eindruck macht, als wolle ſie tragen, ſo macht der Künſtler aus dieſem Anklang Ernſt und ſtellt tragende Menſchengeſtalten als Säulen auf. Daß dieß nur ſehr behutſam und ſparſam geſchehen darf, muß ſchon hier ausdrücklich hervorgehoben werden, weil es ein Vorgriff iſt in das Reich der eigentlichen Individualität, welche ja übrigens in der Baukunſt nur ſo anklingen ſoll, wie die Erde als Niederſchlag des Urſtoffs, aus dem alles Lebendige wurde, als Urkeim des Lebens uns an dieſes Leben als wirkliches Daſein dunkel gemahnt. Wie aber nur die ganze Landſchaft mit Licht, Luft, Waſſer, Pflanze, Thier und Menſch uns dieſes Daſein wirklich vorführt, ſo erwartet auch die Baukunſt ihre Ergänzung durch das Götterbild, durch den eintretenden Menſchen, und bleibt daher verhältnißmäßig immer eine arme und abſtracte Kunſt; doch überſehe man nicht, daß auch die Mitwirkung der wirklichen Landſchaft weſentlich und bleibend zum Werke der Architektur gehört, da es ja, was noch beſonders herausgeſtellt werden wird, immer auf einen beſtimmten Ort berechnet iſt, deſſen Linien mit den ſeinigen immer irgendwie individuell, d. h. in jedem einzelnen Bauwerk eigenthümlich, ſich zuſammenbauen: hier fügt ſich denn ſelbſt der Reiz der im eigentlichen Sinn frei ſpielenden Linie, des Lichts, der Luft, der Pflanzen, der umflatternden Vögel, der wandelnden Thiere und Menſchen dem ſtreng gemeſſenen Ganzen an. — Schließlich iſt nun leicht zu zeigen, wie jene Antinomie zwiſchen der ſtreng klaren Verſtändigkeit und dem Naturdunkel in der Baukunſt ſich löst: das Dunkle liegt in jenem taſtenden Suchen der Phantaſie nach Formen, die nur verhüllt durch die Natur hindurchgehen und in keinem klar gegenüberſtehenden Objecte der Nachbildung gegeben ſind: es ſind nicht individualiſirte, ſondern durch das individuelle Leben nur allgemein ſich hindurchziehende Formen; ſobald ſie nun gefunden und in einem innern Bilde zuſammengeſtellt ſind, unterliegen ſie eben, weil ſie nur allgemein ſind, der ſtrengen, nüchternen Meſſung. Das

Digitized by Google

Gemeinſchaftliche für beide Extreme iſt alſo der ſchon in §. 553 aufgeſtellte Begriff der Allgemeinheit.

§. 559.

Als ein beziehungsweiſe unbewußter erſcheint aber der Geiſt der Baukunſt auch in dem Sinne, daß hier die Phantaſie des Einzelnen, wie ſie in ihrer Beziehung zur Natur näher von der örtlichen Landſchaft dunkel beſtimmt wird, ſo auch unmittelbarer und unwillkührlicher, als dieß nach der Auseinanderſetzung dieſes Verhältniſſes zu §. 379, in §. 384 und §. 416 ff. in anderen Künſten der Fall ſein wird, von der allgemeinen Phantaſie durchdrungen iſt, daher dieſe Kunſtform als ein beſonders mächtiger Ausdruck des geſammten äußern und innern Lebens der Nationen erſcheint, alſo Styl vorzüglich in der Bedeutung von §. 529 und 530 entwickelt.

Es iſt gewiß keine geſuchte Deutung, wenn man, ganz abgeſehen von jenem allgemeinen Vorſchweben der unorganiſchen Natur, ſo wie von dem beſtimmten Nachbilden einheimiſcher Pflanzen im Ornament, eine dunkle Einwirkung der örtlichen landſchaftlichen Formen auf die architektoniſche Phantaſie findet. Den Orientalen ſchwebten in ihrem Drang nach der Höhe ſichtbar die kühnen Felſen vor, die aus der Mitte ihrer Gebirgszüge nadelförmig emporſteigen, in ihren unterirdiſchen Bauen die großen Höhlen ihrer Felsgebirge, dem Aegyptier in ſeinem ſtumpf dachloſen Bau die kahlen Plateau-Bildungen ſeines Gebirges, allem orientaliſchen Bau der in §. 278 geſchilderte Pflanzentypus, den Griechen und Römern die ruhig groß hingeſteckten, ſanft geſchwungenen Formationen ihres Landes, der Pflanzentypus §. 279, den Letzteren im Kuppelbau ſpeziell ihre Pinien, den nördlichen Völkern in der gothiſchen Architektur ihre zackigeren Gebirge, der Pflanzentypus §. 280, ihre pyramidalen Tannen und Fichten, im Ornament die eckige Verzweigung und Nadeltheilung dieſer Holzarten, in den reichgerippten Wölbungen die Veräſtung ihres Laubholzes, das Laubdach ihrer Wälder; man darf nur nie an ein abſichtliches Nachahmen denken und vollends nicht reden, als ob ſie ſo eben aus den Wäldern als Halbwilde hervorgekrochen jene Spitzbogengewölbe ausgeführt hätten. In der localen Natur nun bildet ſich auch der beſtimmte Volksgeiſt aus. In der Phantaſie des beſonders begabten Einzelnen iſt immer die Frucht der Geſammtkünſte eines Volks und Zeitalters zuſammengefaßt (§. 423), aber die ganze Lehre von der Phantaſie hat gezeigt, daß der einzelne Genius das inſtinctmäßige Geſammtproduct der Phantaſie erſt zur klaren Geſtalt herausarbeitet. In der Baukunſt jedoch iſt die Selbſtändigkeit dieſes Acts geringer, als in jeder andern Kunſt; der Styl im

Digitized by Google

Sinne von §. 527, als Styl des einzelnen Meiſters, tritt in den Hintergrund, man fragt bei Bauwerken wenig, faſt ſo wenig, als bei dem Volksliede, nach dem Namen des Meiſters; vielmehr, wie der Dichter des Volkslieds nur „der Mund der Sage iſt", ſo der Baukünſtler nur das Organ einer allgemeinen Stimmung, Auffaſſung, eines allgemeinen ſocialen, ethiſchen, politiſchen, religiöſen Zuſtandes. Vom Styl iſt daher hier nur in der provinziellen, nationalen und ganze geſchichtliche Perioden umfaſſenden Bedeutung des Worts die Rede, und die Hauptſtyle der Epochen, Völker ſind aus ſchrittweiſen Entwicklungsſtufen entſtanden, worin der Beitrag des Einzelnen gar nicht gezählt wird. Es handelt ſich von der „Geſammtheit eines kunſtthätigen Geſchlechtes" (ſ. Böttticher a. a. O. Excurs I, S. 40 und die dazu angeführte Stelle aus Schinkels Vorbildern f. Fabr. u. Handw.), und „man kann von der Architektonik, welche ſo recht eigentlich die geſammten geiſtigen und äußerlichen Intereſſen, das innerſte Bewußtſein wie die phyſiſche Lebensthätigkeit eines Volksſtammes umfaßt, vornehmlich ſagen: daß ſie vor allen andern Erſcheinungen ein eigentliches Kriterion ſeiner geiſtigen Potenz und ethiſchen Bildungsſtufe gewinnen läßt". Dieſe Auffaſſung enthält zugleich, daß überhaupt der ganze Uebergang der Bauthätigkeit von dem Dienſte des Bedürfniſſes zur Höhe der freien Kunſt vermittelt iſt durch die Ausbildung des Geſammtlebens; das Geſammtbewußtſein gibt ihr den begeiſternden Inhalt, vergl. Schleiermacher Vorl. über d. Aeſth. S. 438 ff.

§. 560.

1 **Wie die bildende Kunſt dem Naturſchönen überhaupt (§. 551), ſo entſpricht demgemäß die Baukunſt der unorganiſchen Schönheit. Sie iſt daher weſentlich auch durch die Rückſicht auf die Stellung ihres Werks zu ſeiner Umgebung gebunden. Wie das Erdreich für das organiſche Leben, ſo iſt ſie Unterlage und Verſammlungsſtätte für alle Künſte. Sie iſt nothwendig**
2 **die älteſte Kunſt, Urkunſt. Sie fordert große Maſſen und iſt in ihrer Wirkung weſentlich erhaben, was einen Gegenſatz des Anmuthigen und Erhabenen innerhalb dieſer Beſtimmtheit keineswegs, wohl aber das Komiſche ganz ausſchließt. Ihr ganzer Charakter iſt monumental.**

1. Der erſte Satz bedarf nach dem Bisherigen keiner Erläuterung. Beizufügen iſt nur noch die weſentlich bezeichnende Analogie, daß der Bau durch ſeinen Grund im wirklichen Boden wurzelt, was allerdings zugleich auf die Analogie mit der feſt an den Boden geketteten Pflanze hinweiſt, in deren Reich ja die Baukunſt vornehmlich hinübergreift. Dieſe Bindung an die unorganiſche Natur macht ſich ferner weſentlich in der nun aus-

Digitized by Google

drücklich hervorzuhebenden nothwendigen Rückſicht auf die äußere (landſchaftliche, oder zwar ſelbſt architektoniſche, aber hier wie landſchaftliche Natur wirkende und jedenfalls mit wirklicher Landſchaft, Bäumen, Hügeln, Luft und Licht zuſammengehörige) Umgebung geltend. Was in §. 552, 2. von aller bildenden Kunſt ausgeſagt iſt, daß ſie auf die Umgebung zu berechnen ſei, gilt in dieſem Grade von keiner andern; der ganze Charakter des Gebäudes muß mit der umgebenden Natur in ihrem weiteren Umfang ſtimmen, ſo ſoll z. B. kein griechiſcher Tempel in nordiſcher Natur ſtehen (Walhalla); es muß mit dem Benachbarten und Nächſten ſich gut gruppiren und ebenſoſehr von ihm abſetzen; die Linien müſſen ſich harmoniſch begegnen. Man denke an die herrlichen Stellungen griechiſcher Tempel und Theater auf Bergen, am Meere, in Hainen. — Der Begriff einer erſten Theſis für den Fortgang zu den weitern Künſten, wie wir durch ihn in §. 553 den Uebergang zur Baukunſt gemacht haben, erhält nun die reale Bedeutung, daß dieſe Kunſt, wie die unorganiſche Natur allem Lebendigen Boden und Wohnung bietet, wie die Pflanze als ſchattender Baum und Wald für Thier und Menſch eine ſchützende Stätte öffnet, ſo die Unterlage und Verſammlungsſtätte für alle Künſte iſt. Am nächſten und ſtrengſten gilt dieß von der Sculptur, deren menſchlichem Ebenbilde, dem Inbegriff aller organiſchen Weſen, ſie die Baſis oder zugleich die ideale Behauſung gibt, die Malerei bedarf ihrer Wände, die Muſik durchtönt ihre Hallen, die Dichtkunſt iſt unabhängiger, aber ihre höchſte Form, das Drama, bedarf ihrer zur Herſtellung eines Raums, worin der Weltſchauplatz künſtleriſch abbrevirt iſt. Jener Begriff einer Vorausſetzung, einer erſten Theſis erhält nun aber auch die weitere beſtimmte Anwendung, daß die Baukunſt ebenſo, wie der Planet zuerſt das feſte Gerüſte und die Maſſen ſchuf, welche den höheren, individuellen Bildungen als ihre Stätte dienen ſollten, die erſte, älteſte, urſprüngliche, die elementare Kunſt iſt. Nach der Seite des hervorbringenden Geiſtes wendet ſich dieß ſo, daß der Menſch den ſchweren Stoff zuerſt in dieſer allgemeinſten, noch äußerlichen und abſtracten Weiſe umbildend bewältigen mußte, ehe er ihn zum wärmeren Bilde der organiſchen Geſtalt umzuſchaffen und in ſteigender Durchdringung immer mehr in reinen Schein aufzulöſen vermochte. Was dabei die Schwierigkeit der Zeitfolge in der Ausbildung der Muſik und Poeſie betrifft, ſo vergl. die vorläufige Andeutung zu §. 533, 1 und 550. Am klarſten ſtellt ſich das Verhältniß im Mittelalter heraus, das in keiner Kunſt entfernt eine ſo vollendete Form hervorbrachte, wie in der Baukunſt (vergl. Schnaaſe Geſch. d. bild. Künſte Bd. IV, Abth. I, S. 117); das Mittelalter gibt aber darin ein Bild der ganzen Kunſtgeſchichte und fängt wieder da an, wo einſt der Orient angefangen. Hier findet noch eine weſentliche Ergänzung, was in §. 559 von der Baukunſt als einer vor-

Digitized by Google

nehmlich ſtylvollen Kunſtform geſagt iſt. Dieſe Kunſt hat nämlich nicht nur Styl im ſtrengſten hiſtoriſchen Sinne des Worts, ſondern der Styl für alle, auch für die nur anhängenden Künſte geht vorzüglich von ihr als der elementaren, primitiven Kunſt aus. Sie gibt den Ton an für die Auffaſſungsweiſe aller Künſte, und hat ein Zeitalter keinen Styl in den übrigen Kunſtformen, ſo wird man auch finden, daß es vor Allem keinen eigenen Bauſtyl hat. Wie die Griechen bauten, ſo bildeten, malten, muſicirten, dichteten ſie, ebenſo das Mittelalter, ebenſo die Zeit der renaissance. Der Bauſtyl namentlich drückt die Grundſtimmung einer ganzen Zeit aus; wo er fehlt, da fehlt es an einer poſitiven Grundſtimmung.

2. Es wäre zunächſt das Erhabene des Raums (§. 91. 92), was durch die der Baukunſt weſentlichen großen Maſſen in Wirkung tritt, denen gegenüber der einzelne Menſch ſich immer zunächſt als kleiner Punkt, verſchwindenden Schatten fühlt, um erſt in einem weitern geiſtigen Acte ſich wieder zum Bewußtſein ſeiner geiſtigen Größe aufzuſchwingen. Dieß iſt nun aber natürlich ein Anderes in der Kunſt, als in der Natur. Es kann zwar auch in der Kunſt ſowohl ein unförmliches, als ein maaßvolles Erhabenes (§. 87) geben, die Malerei z. B. ſtellt wildes Gebirge ſo gut wie edelgeſchwungenes dar, nur daß natürlich auch das Unförmliche hier vom ſtörend Zufälligen, vom unförmlich Unförmlichen gereinigt wird; wirft ſich aber eine ganze Kunſt auf das durch Größe der Maſſen Erhabene, nicht um es zuſammen mit lebendiger Umgebung (Luft, Licht u. ſ. w.) in einem farbigen Scheine nachzubilden, ſondern um ſchwere Maſſen ordnend ſelbſt zu thürmen, ſo muß ſich das Ganze des Kunſt-Ideals auf dieſen Einen Punkt werfen, das Maſſenhafte muß innerhalb ſeiner ſelbſt idealiſirt, alſo von allem Unförmlichen gereinigt und es muß tiefere Bedeutung, als die des blos räumlich Erhabenen, hineingelegt werden. Vorläufig leuchtet ein, daß dieſe tiefere Bedeutung die Idee einer Urkraft ſein müſſe in einer nähern Beſtimmtheit, welche nachher zu ſuchen iſt. Erhaben iſt alſo die Baukunſt nicht bloß durch die Größe der Maſſen, ſie wird es auch nicht ſein durch jene, dem Unförmlichen Raum laſſende, Hinweiſung auf ungeheure Revolutionen des Erdkörpers, wie dieſelbe in §. 260 den Gebirgsmaſſen beigelegt iſt, ſondern ſie wird ein geordnetes Wirken jener Urkraft andeuten. Dennoch bleibt die Größe der Maſſen immer das, was den Eindruck in ſeiner Grundlage beſtimmt. Innerhalb dieſes allgemeinen Charakters der Erhabenheit muß nun aber, wenn man Gebäude nur mit Gebäuden vergleicht, ein Gegenſatz der ruhigen Schönheit bis zum Niedlichen hin und des Erhabenen, des Milden und Starken, und wieder des Prächtigen und finſter Gewaltigen u. ſ. w. möglich ſein. Daß das Komiſche in der Architektur ganz ausgeſchloſſen iſt, wurde ſchon zu §. 404

Digitized by Google

bemerkt. Dieß folgt von selbst daraus, daß diese Kunst das Gebiet des persönlichen Bewußtseins nicht betreten kann. Architektonisch Widersinniges, wie schiefe Thürme, die wir schon angeführt haben, die Schnörkel des Rokoko u. dgl., verdankt seine Entstehung meist dem Aberwitze, die Komik in diese Kunst einführen zu wollen. — Das Erhabene bestimmt sich nun hier näher als Charakter des Monumentalen. Man erinnere sich, daß wir in §. 527 den Styl des wahren Meisters überhaupt monumental genannt haben wegen der über den Wechsel des Augenblicks erhabenen Großheit der Formen; dieß gilt natürlich noch gewisser vom nationalen Styl und vom Styl als Ausdruck ganzer Perioden. Erwägt man nun nicht nur, daß die Baukunst in ihrer Fügung großer und schwerer Massen besonders streng alles Dünne, Kleinliche, Unwesentliche abweisen muß, und verbindet man damit, was in §. 559 gesagt ist: daß sie weit weniger den Geist des einzelnen Künstlers, als den der Nationen und Zeiten ausspricht, und daher Styl vornehmlich in jenem gewichtigeren Sinn entwickelt, so ist der Begriff des Monumentalen für diese Kunst zwiefach begründet, und wenn wir schon zu §. 527 Th. II, S. 125 die allgemeinen Merkmale des Styls im Begriffe des Architektonischen zusammengefaßt haben, so geschah dieß, weil man jede Eigenschaft der Kunst überhaupt mit dem Namen derjenigen besondern Kunstform zu bezeichnen pflegt, welche diese Eigenschaft vorstechend entwickelt. In den großen Werken der Baukunst steht ein ehrwürdig fest Begründetes vor uns, die Geschlechter der Menschen umschweben wie verschwindende Schatten diese gewaltigen Zeugen des Volks- und Zeitgeistes, welche die Massenthürmende Gemeinthätigkeit aufgerichtet hat, um über Jahrhunderte, Jahrtausende hinaus zu verkünden, was sie geahnt, gewollt und gekonnt. Auch das äußerliche Moment, daß zur Ausführung großer Bauten viele Menschenhände nöthig sind, ist dem Bewußtsein des Zuschauers gegenwärtig und wirkt zu diesem Eindruck mit. Endlich folgt aus den dargestellten Eigenschaften von selbst, daß die Baukunst die stabilste, conservativste Kunst ist, die sich zu Neuerungen am langsamsten entschließt.

§. 561.

Durch ihre so beschaffenen Formen vermag die Baukunst den Gehalt, für 1. **den sie den idealen Raum herstellt, nur anzudeuten. Sie ist daher symbolische Kunst und als solche kann sie Bestimmteres nicht aussprechen, als die Ahnung ursprünglichen Wirkens der bauenden Welthraft, wie solche den Völkern in einem, ihrer eigenen geschichtlichen Lebensform entsprechenden, Bilde vorschwebt. Das** 2. **Subjective der bloßen Ahnung, was mit dem abstract Allgemeinen im Wesen**

Digitized by Google

dieſer Kunſt zuſammenfällt, ſteht mit dem Grundcharakter der ſtrengen Objectivität nicht im Widerſpruch.

1. Nun erſt, am Schluſſe dieſer allgemeinen Darſtellung des Weſens der Baukunſt, gehen wir an die erſte der zu §. 557, 1. aufgeſtellten Fragen: was drückt die Baukunſt aus? Der §. beantwortet dieſe Frage zunächſt dahin, daß ſie nur ein Unbeſtimmtes, Allgemeines, Geahntes ausdrücken könne, und beſtimmt daher das Verhältniß zwiſchen dem Inhalt und der architektoniſchen Formenwelt, ſoweit wir ſie nun kennen gelernt haben, als ein blos andeutendes, ſymboliſches. Symboliſch iſt alle Baukunſt, nicht blos die im engeren Sinn ſo zu nennende, deren Einführung in der Anm. zu §. 554 in das Geſchichtliche verwieſen worden iſt. Die nicht mehr im engeren Sinn ſymboliſche Baukunſt iſt die dienende §. 555, 1. Dieſe hat nun zwar ihre Bedeutung, das Wort ihres Räthſels, in der Beſtimmung des innern Raums gefunden, den ſie umſchließt: der Gott, ſein Bild im Marmor oder im Bewußtſein der andächtigen Gemeinde, iſt das Wort dieſes Räthſels; die wahre Baukunſt will nicht für ſich ſprechen. Allein ſie will doch den Geiſt des ihr Inneres erfüllenden Weſens eben in ihren Formen auch verkündigen. Sie will ſich zu ihm nicht verhalten wie der Leib eines Individuums zu ſeinem Geiſte, die reife Baukunſt weiß, daß ſie das nicht vermag; aber ſie will ſich zu ihm verhalten wie das Kleid zu dem Leibe des Geiſtes, man ſoll dieſer Hülle anſehen, daß es ein Tempel, eine Grabſtätte des Hingegangenen u. ſ. w. iſt, was der Anſchauende vor ſich ſieht. In dieſem Sinne muß ſie doch auch für ſich auf ihre Weiſe ſprechend ſein, wie die Rüſtung, das Gewand eines Helden, das ſeine wahre Bedeutung nur hat, ſo lang er es trägt, doch auch als abgelegte Hülle ſein Bild hervorruft. Dieſe Sprache kann freilich ebenſo nur eine ſehr unvollſtändige ſein, wie dieſes Gewand uns nur ein unbeſtimmtes Bild ſeines abweſenden Trägers gibt; ſie wird vom Concreten, das die Natur, das beſtimmte Bewußtſein der andächtigen Gemeinde von ihrem Gott hinzubringt, nur das Allgemeine, einen gewiſſen Ton, das Stimmungs-Element ablöſen und für ſich herausnehmen, um es zum Ausdruck zu bringen. Man unterſcheide alſo zwei Beziehungen. Nach der einen braucht die Baukunſt für ſich nichts zu ſagen, ſie findet ihre Ergänzung in dem concreten Kerne, der ihren Raum, ihr Inneres einnimmt, dem Gotte: dieſer ſpricht für ſie und ſie verhält ſich zu ihm nur hinüberdeutend, andeutend. Aber ebendieß Andeuten iſt doch ganz ihr eigenes Geſchäft, das ihr Niemand abnehmen kann. Wenn wir nach dieſer zweiten Beziehung von ihr ausſagen, ſie müſſe doch auch für ſich ſprechend ſein, ſo iſt der Begriff des Sprechens allerdings in ganz weitem Sinne zu nehmen. Alle bildende Kunſt iſt nur uneigentlich ſprechend

Digitized by Google

(vergl. §. 550); dieſe uneigentliche Sprache iſt jedoch bei den übrigen ſtummen Künſten, die in der concreten Form der Individualität concreten Sinn niederlegen können, eine ſehr beſtimmte, bei der Baukunſt aber, die nur über abſtracte Formen verfügt, eine unbeſtimmte. Beide Beziehungen nun, deren erſte wir mit der geiſtigen Linie, die uns eine zeigende Hand nach dem gezeigten Gegenſtande führen heißt, deren zweite wir mit dem Bilde dieſer Hand ſelbſt vergleichen, faſſen ſich in dem Begriffe des Symboliſchen zuſammen. Wir haben den Begriff des Symbols §. 426 in der Geſchichte der Phantaſie aufgeführt. Soll nun das Symbol außer ſeiner Stelle in der Phantaſie des Alterthums auch bleibende Bedeutung behaupten, ſo muß allerdings eine gewiſſe Veränderung in ſeiner Natur vor ſich gehen und zwar eine ſo ſtarke, daß es zweifelhaft wird, ob man den Namen belaſſen kann, daher wir hier geringen Werth auf dieſe Bezeichnung legen. Man ſehe zu, wie oder ob das Weſentliche des Symbols (§. 426, 2.) in einer Zeit ſich behaupten kann, die jener unreifen Vorſtufe, ja auch dem Mythiſchen überhaupt entwachſen iſt. Bleiben wird die unbeſtimmte Weite der auszudrückenden Idee, denn jedes Zeitalter wird hinter ſeiner Welt klar entwickelter Anſchauungen und Gedanken eine Welt dunkler Ahnungen zurückbehalten. Verſchwinden aber wird das bewußtloſe Verwechſeln des Inhalts dieſer Ahnungen mit einem ſinnlichen Objecte. Soll nun etwas dem Symboliſchen Aehnliches als Ausdruck für jene dunkle Welt allgemeiner Vorſtellung beſtehen, ſo wird es dennoch keineswegs das allegoriſche Verhalten ſein können, was etwa an die Stelle dieſer dunkeln Verwechslung träte; denn in der Allegorie iſt der Gedanken-Inhalt ein ganz bewußter, man denkt ſich wenigſtens ganz beſtimmt ein Wort, wenn auch deſſen Sinn ein ſehr confuſer iſt, und man ſucht abſichtlich hiefür eine durch Vergleichungspunkte bezeichnende Form. Es iſt zu §. 444 gezeigt, wie dieß von der Schönheit völlig abführt; wenn alſo die Baukunſt ihren äſthetiſchen Charakter behaupten ſoll, ſo kann von dieſem Verhalten gar nicht die Rede ſein. Wir werden allerdings eine Auslegung der Baukunſt kennen lernen, die nicht ſymboliſch, ſondern allegoriſch zu nennen iſt, aber auch jenen Charakter völlig zerſtört. Geht nun die urſprüngliche Symbolik nicht in dieſes froſtige bewußte Verbergen eines Gedachten in ein äußerlich analoges Bild über und ſoll ſie doch aufhören, das zu ſein, was ſie in einem dunkel verwechſelnden Völkergeiſte war, ſo bleibt eben nur ein frei äſthetiſches Spiel des Andeutens eines unbeſtimmt Geahnten, das ſich neben dem klar Gedachten (der zweckmäßigen Beſtimmung des Gebäudes) hinzieht, und hiefür haben wir eigentlich keinen Terminus, da es im ſtrengen Sinn auch nicht ſymboliſch iſt. Es wird nicht wie der Apis, Lotos, wie der ſchwarze Stein der Araber, der Tempel verehrt, als wäre er um gewiſſer tertia comparationis (Größe, Zahlenverhältniſſe

Digitized by Google

u. ſ. w.) willen der Gott ſelbſt, d. h. ein wirklicher heiliger Inbegriff der weltbauenden Urkraft; der Gott wohnt nur in ihm, aber die Formen des Baues rufen in die Seele des Anſchauenden ein freies Bild der weltbauenden Thätigkeit des Gottes hervor, wie ſie in der Stimmung einer Zeit, eines Volks aufgefaßt wird. Hiemit iſt das Weſentliche ausgeſprochen, was näher zu beſtimmen ſehr ſchwer iſt. Zunächſt iſt wieder aufzufaſſen, was in §. 557 über die Aufhebung der Schwere innerhalb ihrer ſelbſt, über den Rhythmus der Linien und Verhältniſſe geſagt iſt: ſchwungvolles Leben tritt in die Verhältniſſe des Schweren ein, die bewegungsloſen und ſtummen Maſſen ſcheinen ſich nun zu bewegen, die Linien ſteigend, wagrecht hinfließend, in Kreiſen ſich ſchwingend, ſich fliehend und findend, den Raum zu durchlaufen; ja es iſt, als ob das Ohr ein Klingen und Hallen vernähme, das von dieſen Bewegungen ausgienge, wodurch ſelbſt dieſer härteſten, ſprödeſten unter den ſtummen Künſten die Zunge ſich löst. Wirklich war dieſe Maſſenfügung ja einmal nicht vorhanden, ſtieg lebendig vor dem Auge des Künſtlers auf, lief durch ſeinen Griffel als Entwurf über das Pergament und ward in der techniſchen Ausführung. Die Maſſen des unorganiſchen Erdreichs haben ſich einſt ebenſo in wirklicher Bewegung erſt aufgebaut, der Planet hat in bewegter Gährung ſich zur Wohnung der Lebendigen geſtaltet und dieſer Prozeß wiederholt ſich durch das nachzeichnende Auge in der lebendigen Phantaſie. Iſt nun die Baukunſt ihrem Weſen nach die Kunſt der Idealiſirung des unorganiſchen Stoffs (§. 558), ſo ergibt ſich jetzt in beſtimmterer Betrachtung, daß ſie das ideale Bild der Urverhältniſſe ſeiner Fügung im Bau des Erdkörpers hinſtellt und dadurch eine Ahnung des Weltbaus erweckt, jener urſprünglichen Wirkung des Weltweſens, welche in der Ordnung ihres Schaffens auch die organiſchen Weſen gebildet und die erſten Anklänge dieſer höheren Bildung in jener erſten Maſſenfügung, dann beſtimmter im Kryſtalle vorgebildet hat. Es gilt auch von der Architektur als einer auf der Geometrie ruhenden Kunſt, was Herder (Aelt. Urk. d. Menſchengeſchl. Th. I, S. 203 ff.) von dieſer geſagt hat: ſie ſei eine Kunſt zum Ausdruck unſichtbarer Weltkräfte; man darf auf ſie anwenden, was der Dichter ſeinem Fauſt bei dem Anblick des Mikrokoſmus in den Mund legt:

Wie Alles ſich zum Ganzen webt!
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und niederſteigen
Und ſich die goldnen Eimer reichen!

Die Baukunſt will uns ſagen: die reinen Urformen, aus deren unendlicher Verbindung auch die organiſchen Geſtalten beſtehen, ziehe ich heraus aus der unorganiſchen Maſſe, wo ſie unbeſtimmt angedeutet liegen

Digitized by Google

und zeige durch eine freie krystall-ähnliche Verbindung derselben, was Alles aus ihnen werden kann. Das ist der geheimnißvoll hohe Reiz, der in diesen klaren, scharfen Umrissen, diesen solid gestreckten Massen mit den kräftigen Schlagschatten, diesen reinen Gegensätzen und Lösungen dieser Gegensätze ruht; es ist das andeutende Schema des Kosmos in seiner innern Unendlichkeit, was aus dieser Sättigung der Gegensätze des Schweren und Stützenden, des Senkrechten und Wagrechten, des Anstrebenden und Abschließenden hervorspringt. So bestimmt jene Formen sind, so bleibt das Bild einer ordnenden Urkraft, das sie andeuten, verglichen mit individueller Lebensnachbildung, allerdings immer unbestimmt; der Grieche drückt z. B. mit seinen Stylen nicht das Wesen der verschiedenen Gottheiten aus, in Jonien herrscht der jonische, in Griechenland, Großgriechenland, Sicilien der dorische Styl vor; das Ornament, insbesondere Sculptur und Malerei, in vielen Fällen die Stellung des Tempels (für Bacchus bei den Theatern, Herkules bei den Gymnasien u. s. f.) muß erläuternd hinzutreten. Diese unbestimmte erste Formbestimmung der Idee, welche demnach das Wesen der Baukunst ist, würde nun aber viel zu abstract verstanden, wenn man dabei die national geschichtliche Bedeutung (§. 559) aus dem Auge verlöre, die ihr innerhalb des Unbestimmten doch nähere Bestimmtheit gibt. Die Völker geben in ihren Baustylen das Bild des Kosmos, wie er *ihnen erscheint*. Nach demselben dunkeln Schema haben sie ihre Gesellschaft, ihren Staat gegliedert, alle ihre Culturformen bestimmt und zugleich mit jenem makrokosmischen Bilde spiegelt daher ihr Baustyl die Grundzüge der Organisation ihres Lebens. Wie der Grieche sein Volksleben zu maaßvoll gebundener Freiheit ordnet, wie er in schöner Natursittlichkeit der Mutter Erde treu bleibt, in derselben heitern Harmonie weltbauend stellt er sich seinen Gott vor und stellt er ihn in seinem Baue dar; wie der Geist des Mittelalters die einzelnen Kräfte der Gesellschaft zu harter, dorniger Selbständigkeit, aber auch zu heiterem Spiele entläßt und doch in Corporationen zusammenschließt und in gemeinsamem Schwung alle emporreißt, in derselben Weise gliedert er sich ein ideales Bild des göttlichen Weltbaus in seinen Domen. Bestimmter, als in diesen Bemerkungen geschehen, vermögen wir diese dunkeln Beziehungen nicht zu fassen. Die bekannten Deutungen, welche in den Figuren und Zahlenverhältnissen bestimmte Begriffe der Metaphysik und Dogmatik ausgesprochen finden, sind nicht mehr symbolisch, sondern enthalten eben jene allegorische Auffassung, die wir vorhin abgewiesen haben. Stieglitz z. B. (Gesch. d. Baukunst §. 6 ff.) findet in der Linie die Ur-Einheit, im rechten Winkel als Bild der Kraft und Gegenwirkung den Grund aller Gestaltung, im Dreieck das Erzeugte, den Logos ausgedrückt u. s. w.; eine Mystik, die denn zugleich Mystik der Zahl als des

arithmetiſchen Ausdrucks der Verhältniſſe iſt. Für das Mittelalter benützte man natürlich, was von Geheimlehren der Bauhütten überliefert wird. Es iſt unklar, wie Stieglitz (a. a. O. §. 8) die Grundfiguren in dieſer Deutung als Quelle alles Aeſthetiſchen in der Kunſt bezeichnen kann, da ja nach dieſem allegoriſchen Schema jeder nur Meß- und Zähl-Kundige einen Tempel entwerfen könnte; man kann aber, wie wir ſchon zu §. 558 geſehen, das architektoniſche Kunſtwerk nachmeſſen und nachzählen, ohne daß man es darum hätte erfinden können. Die Allegorie ruht auf dem Intereſſe der Wahrheit, nicht Schönheit, ſie iſt ſtreng genommen gar nicht äſthetiſch (vgl. §. 444 Anm.). Der näheren Prüfung ſolcher Auslegungen enthebt uns die gründliche Erörterung Schnaaſes (Geſch. d. bild. K. Bd. VI, Abth. 1, S. 287 ff.).

2. Die Baukunſt ſtellt nichts dar, was von der Urkraft, von deren Schaffen ſie doch ein Bild geben will, ſo geſchaffen wäre. Es iſt das Bild einer Ahnung, was ſie gibt, und wie umfaſſend, alles Sein zuſammengreifend, zugleich die Formen des Völkerlebens ſpiegelnd dieſe Ahnung ſein möge, ſie iſt als ſolche doch zunächſt nur ein Subjectives. Dieſe Kunſt erſcheint ſo als der Ausdruck einer erſten, nur allgemeinen künſtleriſchen Stimmung, die noch nichts Beſtimmtes (im eigentlichen Sinne individuell geſchloſſener Gebilde des Lebens) gibt, ſondern ſich nur in Verhältniſſen niederlegt, die ſie einem Stoffe leiht. Das Subjective fällt alſo zuſammen mit der Allgemeinheit und Abſtractheit der Baukunſt, vgl. §. 553. 558, und dieß ſcheint zu einer Auffaſſung zu führen, welche einen ganz andern Gang, als den unſrigen, begründet. Es iſt dieß die von Solger als Eintheilungs-Grund geltend gemachte Anſicht, die wir zu §. 542 angeführt haben: wie die Poeſie allen übrigen Künſten als Kunſt der reinen Thätigkeit der Idee gegenüberſteht, ſo wiederholt ſich in der Gruppe der letzteren die Nothwendigkeit, daß das künſtleriſche Bewußtſein in ſeiner reinen Allgemeinheit gegenüber den Kunſtformen, welche die Idee in beſtimmte, individuelle Körper einſchließen, als eine eigene Kunſt-Art hervortrete; als Ausdruck dieſes allgemeinen Bewußtſeins ſtellt ſich denn die Baukunſt neben die Plaſtik, die Muſik neben die Malerei. Wir könnten immerhin von der übrigen Abweichung in der Geſammt-Eintheilung der Künſte abſehen, das aber aufzunehmen genöthigt ſcheinen, daß die Baukunſt allen andern Künſten nicht als die am ſtrengſten objective, ſondern vielmehr als die nur erſt ſubjective, nur erſt ahnende und dieſe Ahnung blos in Verhältniſſen des Stoffes niederlegende Kunſtform die Vorhalle zu allen andern bilde. Allein das Entſcheidende iſt der Inhalt jener Ahnung: dieſer iſt nichts Anderes, als das wirklich objectiv Allgemeinſte, allem Leben zu Grund liegende Bildungsgeſetz in ſeiner urſprünglichſten Form,

Digitized by Google

der raumerfüllenden, und das Subjective daran, das blos Geahnte, ist eben ein Reflex dieses Gesetzes im Gemüthe; der Punkt im allgemeinen Naturleben, wo die Individualisirung des Elementarischen sich in der Achsen-Anschießung des Krystalls vorbildet, wiederholt sich in der geistigen Sphäre der Phantasie und gibt sich sein Nachbild in deren Werk. Es bleibt also bei der Bestimmung der strengen Objectivität und bei unserem Eintheilungsprinzip.

β. Die einzelnen Momente.

§. 562.

In ihre einzelnen Momente auseinandergelegt hat diese Kunstform zuerst 1. das Material, aus dem sie schafft, darauf anzusehen, daß es nicht nur fest, hart, haltbar sei, ohne bis zu einem den monumentalen Eindruck aufhebenden Ueberschuß der Kraft über die Masse fortzugehen, sondern auch, daß es freie Theilung zum Zwecke jeder Massenfügung zulasse, der künstlerischen Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Decorativen die entsprechende Textur darbiete und endlich sowohl durch diese, als auch durch den Farbenton die der Baukunst und ihrer einzelnen Aufgabe entsprechende ästhetische Wirkung hervorbringe. Nach diesem Maaßstabe sind das Holz, die natürlichen 2. Stein-Arten, der aus Thon künstlich gebildete Stein und das Eisen zu beurtheilen.

1. Die bisherige allgemeine Entwicklung des Wesens der Baukunst ist nun bestimmter nach ihren einzelnen Momenten auseinander zu legen. Zuerst kommt das Material in Betracht. Die Festigkeit, Härte, die Cohärenz als die Eigenschaft, worauf die Trag- und Haltkraft beruht, sind Bedingungen des Materials, welche zunächst nur die handwerksmäßige Seite der Baukunst angehen. Doch stehen auch sie schon mit der ästhetischen in einem untrennbaren Zusammenhang, denn die verschiedene Kraft des Materials kann ein ästhetisches Motiv im weitesten Sinne d. h. Bestimmungsgrund zu verschiedenem Style, aber auch im engeren Sinne d. h. Quelle fruchtbarer Gedanken im einzelnen Zweig oder Kunstwerk werden, sie kann im Gegentheil auch ein ästhetisches Hinderniß sein. Die Rücksicht auf diese Grundbedingungen muß sich daher auch durch das Folgende hindurchziehen. Was den „Ueberschuß der Kraft über die Masse" betrifft, s. Anm. 2. Der §. stellt nun drei nähere, vom Mechanischen in das unmittelbar Aesthetische überleitende Bedingungen auf. Die erste ist die der freien Massenfügung; der Stoff soll sie zulassen, aber der bearbeitende Mensch muß auch ihre Nothwendigkeit erkannt, die er-

Digitized by Google

forderliche Behandlung gelernt haben. Durch dieses Gesetz wird jede Bauthätigkeit, die den gewachsenen Felsen stehen läßt und entweder aushöhlt, um nur ein Inneres zu schaffen, oder ausspart und nun von außen und innen bearbeitet, einer unreifen Vorstufe zugewiesen, denn sie ist von ihrem Material im Grundplane, in der ganzen Anordnung, vor Allem in Gestaltung der Decke, in allen Einzelheiten ebenso abhängig, als sie auf der andern Seite zu jeder Willkühr verführt wird. Von jener Belebung des statisch Wirkenden, die in §. 557 dargestellt ist, kann nicht die Rede sein, wo die Gegensätze des Tragenden und Getragenen überhaupt nicht da sind, weil kein getrenntes Material in gegensätzliche Wechselwirkung tritt, sondern Wand, Stütze, Dach in der Continuität des Naturproducts fortlaufen. Es ist hier das Prinzip der Baukunst, die Idealisirung der unorganischen Natur (§. 558) noch nicht entwickelt, weil der Mensch nur an der stehen gelassenen unorganischen Natur thätig ist, nicht Theile derselben ablöst, um sie ihr in freiem Aufbau entgegenzustellen. Statt der entfernten Analogie mit ihr, mit Felsen, Gebirge herrscht noch das Verwachsensein mit ihr. Wie innig damit die tiefere ästhetische Wirkung zusammenhängt, zeigt sich aus dem Eindrucke solcher Höhlen- und Fels-Tempel: sie rufen wohl auch die Ahnung der bauenden Urkraft hervor, aber nicht als einer lichten, geistigen, sondern als einer dunkeln, blinden, düstern. Die nächste Stufe ist die Anwendung großer, unbehauener Steinblöcke, aus denen die Haupttheile eines Gebäudes, Wand und Decke, je aus Einem Stücke bestehend, zusammengefügt werden. Die Glieder fangen an, sich zu lösen, aber die bauende Hand ist noch von dem Zufall abhängig, ob das Material in großen Blöcken bricht. Die freie Thätigkeit fordert, daß jedes Glied aus einzelnen Stücken gefügt wird, und dieß geschieht in erster, roher Weise im cyklopischen Mauerverbande, der die einzelnen Stücke, aus denen er sein Werk zusammensetzt, noch nicht geometrisch bearbeitet, sondern, wie sie brechen, nach der zufällig gegebenen Fuge aneinanderlegt und aufthürmt: immer noch ein halb unorganisches, berg-ähnliches Häufen, ein halbes Naturwerk (vergl. §. 524, Anm. S. 116, wo das Stehenlassen eines Stücks Natur im Kunstwerk als Folge von Unreife oder Ueberreife erwähnt ist). Ein Rest dieses Natürlichen ist nach eingetretener regelmäßiger Bearbeitung und Fügung absichtlich beibehalten im sog. style rustico, wo dieses belassene Stück Natur den Eindruck derber Kraft hervorbringen soll. Die wirkliche Beherrschung des Materials setzt voraus, daß die Größe des einzelnen der Stücke, aus denen der Bau gefügt wird, sowie seine Gestalt frei bestimmt werde; ist das Material natürlicher Stein, so muß man verstehen, ihn in verschiedenen Größen zu brechen, nach dem Winkelmaaße für die einfache Würfelfigur und nach andern

Digitized by Google

Maaßen, Zirkelriß u. ſ. w. für Curven und andere, zuſammengeſetztere mathematiſche Formen im Steinſchnitte zu bearbeiten. Dadurch erſt iſt der Baukünſtler im Stande, jeden Theil ſo zu fügen, daß jenes lebendige Wechſelverhältniß der Kräfte entſteht, das alle Baukunſt fordert. Ihre ganze Wichtigkeit erhält dieſe Grundbedingung freien Baus in der Decke: „da aus der Ueberſpannung und Ueberdeckung der Räumlichkeit wie der freien Stützenweiten die Gliederung der Deckung hervorgeht und wiederum an die Gliederung der Deckung das Schema des Planes, die Diſpoſition und die realen Abſtands- oder Spannweiten der freiſtehenden Stützen gebunden ſind und nach ihr geſtimmt werden, ſo kann man ſagen: der Bauſtyl ſtehe in Hinſicht auf Mechanik" (nicht blos dieß) „am höchſten, welcher mittelſt einer künſtlichen, Momente erzeugenden Gliederung der Decke jedes Material ſo weit beſiegt habe, daß er nicht allein die größeren Raum- oder Stützweiten überſpannen, ſondern dabei auch jedwedes Schema der Räumlichkeit überdecken könne und mithin möglich mache" (Böttiher a. a. O. Excurs I, S. 2). — Die zweite Bedingung iſt eine Textur des Materials, welche die der allgemeinen und einzelnen Aufgabe entſprechende künſtleriſche Bearbeitung der Oberfläche und Ausführung des Decorativen zuläßt. Der Ausdruck iſt abſichtlich unbeſtimmt gehalten; ein Bauwerk fordert ſeiner Bedeutung nach feinere Bearbeitung, Schleifung, Politur, einem andern ſteht eine rauhere Oberfläche, ſichtbarer Meißelſchlag beſſer an; ein gewiſſer Grad von Feinheit, Glätte wird dem ernſt monumentalen Styl immer widerſprechen, dagegen dem prachtvollen, glänzenden, leichten, ſchlanken günſtiger ſein; der Zufall, daß gerade ein Material zur Hand iſt, das in dieſer Beziehung die eine oder andere Behandlungsweiſe bedingt, kann aber auch auf die Stimmung des Künſtlers tief zurückwirken und ſo auf den Grundcharakter ſeines Werkes einfließen. Was insbeſondere die Glieder und das Ornament betrifft, ſo iſt klar, daß das feinere Korn eine reichere Durchbildung, das gröbere eine breitere Haltung auch nach dieſer Seite mit ſich bringt. — Die dritte Bedingung faßt mit der vorhergehenden das Moment der Farbe zuſammen. Die Wichtigkeit dieſes Moments folgt von ſelbſt aus dem, was über die in den Farben liegende Stimmung in §. 246 ff. geſagt iſt. Sofern die natürliche Farbe des Materials unzulänglich erſcheint, tritt hier die Frage über die Polychromie ein. Da jedoch, auch wenn bewieſen ſein ſollte, daß im griechiſchen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieſes Verfahren nimmermehr allgemeines, bleibendes Geſetz werden kann, ſo behandeln wir dieſe Frage vorerſt ganz unbefangen ſo, daß wir überall von der natürlichen Farbenwirkung des Materials ausgehen und die Farbe nur als eine Nachhilfe betrachten, die da eintritt, wo dieſe unzulänglich iſt.

Digitized by Google

2. Wir haben nun die wichtigsten Arten des Materials an diese Maaßstäbe zu halten. Hier bietet sich denn als das Nächste ein ursprünglich lebendiger, durch Trocknung todt gewordener Stoff (vergl. §. 490 Anm.), das Holz dar. Gerade daß dieser Stoff schon eine Form mitbringt, scheint im Widerspruch mit dem angeführten §. hier zunächst den größten Vortheil zu begründen. Der Baumstamm nämlich bietet sich wie von selbst als Stütze, überzulegender Balken, als Dachsparren dar und so ist das Wesentliche eines verschließenden Raumes beisammen; die Behauung und die Verbindung durch Stöße der verschiedensten Art, Zähne, Zapfen, Nägel, Bolzen, Schrauben, Bänder, Anker ist leicht; die Tragfähigkeit geht vermöge der Zähheit der faserigen Textur sechs- bis siebenmal weiter, als die des Steines, der übrigens zudem nie in so langen Stücken bricht, als die größeren Bäume ihre Stämme treiben. Durch diese Eigenschaften erscheint denn das Holz als das natürliche Material für den eigentlichen Kern des Baus, es ist sicher das älteste für das einfache Haus und nichts scheint einleuchtender, als daß die klaren Motive dieses primitiven Baus dem griechischen Steinbau zu Tage liegen. Wenn man nun aber erwägt, daß die verschließenden Massen im monumentalen Bau ein Ganzes von einheitlich gefügten Theilen bilden müssen, wofern sie jenen Fluß der Linie und jene gediegenen Fluchten darstellen sollen, die unser Auge verlangt, so stellt sich die Sache ganz anders. Die Verschlüsse aus langen Balken zu bilden ist nur in rohen Blockhäusern thunlich, die Baukunst verlangt kleinere Stücke in Würfel- und jeder andern beliebigen Form, um die Hände ganz frei zu haben. Solche lassen sich nun aus dem Holz zwar schneiden, aber es entstehen dann zu viele Stellen, wo die Richtung seiner Fasern quer durchschnitten ist und daher die Auflösung eindringt: ein neuer Beweis, daß todter Stoff (§. 490) überall das Beste ist. Dieses Uebel zu vermeiden, werden dann die Verschlüsse aus Stein, Backstein gemacht, das Holz bildet also nur das Gerippe, und es entsteht der sogenannte Riegelbau, welcher, der übrigen Nachtheile nicht zu gedenken, ein für allemal den Charakter der Zweiheit, Getheiltheit trägt. Das Holz ist aber überhaupt ein Material von ungleich geringerer Dauer, als mineralischer Stoff; Bedeckung mit Anwurf schützt es auf lange Zeit, ist ihm aber auch wieder schädlich, und der Schein eines Gebäudes aus Einem Material, der durch den Verputz hervorgebracht werden soll, bleibt immer etwas Unsolides. So ergibt sich denn, daß sich das Holz mit der Entwicklung des monumentalen Bau's mehr und mehr in das Innere, namentlich das Dachgerüste zurückziehen mußte. Nichtsdestoweniger behält der Holzbau seinen, selbst ästhetischen, Werth. Wenn er nicht durch Verputz es verbergen will, daß er nur ein Gerippe-Bau ist, wenn er das Holzgerüste durch einen besondern Anstrich, der allerdings dem Holze

nöthig ist, geradezu hervorhebt, wenn er sich bescheidet, einen ländlich-patriarchalischen Charakter zu entwickeln, so erfreut er durch seine primitive Stimmung, seine Ursprünglichkeit, und zwar nicht nur im eigentlichen Gebiete der ländlichen Baukunst, worin er allerdings einen alterthümlich gemüthlichen Styl besonders im deutschen Hochgebirg und in der Schweiz entwickelt hat, nicht nur in Structuren tüchtiger Gemeinnützlichkeit, wie Eisenbahnschuppen und Anderes, nicht nur im Innern monumentaler Gebäude, wie denn der offene Dachstuhl der Basilika so entsprechend dem Sinne eines Urbaus ehrwürdig einfacher Religion wirkt, sondern auch fortwährend und jederzeit in größeren Werken der politischen und religiösen Baukunst sowohl, als im stattlichen Wohnhaus. Da erinnert man sich, daß das Bauernleben, dem der Holzstyl besonders angemessen ist, die ursprüngliche Form begründeten menschlichen Zusammenlebens ist, das Einfache, Urgerüstartige, worin alles streng Constructive als solches hervortritt, erhält höhere, poetische Bedeutung. Nun, diese Bescheidung vorausgesetzt, kommen erst die positiven Vortheile in Betracht. Man kann jeden Raum überspannen und bei sehr ausgedehntem Umfang durch Hängewerk dennoch die Stütze entbehrlich machen, concentrische Ueberspannung runder Gebäude, die dem Steinbalkenbau eigentlich widerspricht, ist dadurch dem Holze noch natürlich, man kann mit verbundenen Bohlen, deren Seitenschub ein Durchzug auffängt, rundbogig und spitzbogig wölben, man kann endlich Kuppeln herstellen. Und nun ist noch der große Vortheil der leichten Schnitzung des Holzes zu erwägen, wodurch nicht nur dieselbe Welt von Gliedern, die sich im Steinbau ausgebildet, sich kräftig in ihm ausdrücken läßt, sondern wodurch dieses Material zugleich das Motiv für die reichste ornamentistische Erfindung in sich enthält. Die Zierlichkeit, die damit gegeben ist, widerspricht dem Charakter der das Grundgerüste bloslegenden Ursprünglichkeit nicht; aber wo sie für sich mit Verkennung des structiv Ausdrucksvollen, was in dem letzteren liegt, spielend verfolgt wird, führt sie freilich in das Leere und Kindische. Die nachdrücklich leitende Hand eines daneben entwickelten Steinbaus ist aber bei glücklicher Ausbildung des Holzbaus immer vorausgesetzt; fehlt ihm diese Anlehnung, so bleibt er bei den Motiven des Zeltes stehen, wie der dünne Stangenbau der Chinesen mit den ausgeschweiften Dächern und phantastischen Verzierungen. — Das ächt monumentale Material ist aber der gewachsene Stein. Dieser verhärtete Niederschlag der großen Erd-Revolutionen, der an sich schon das feste Gerüste der Erde darstellt, hat die nöthige Dauer und Tragkraft, um das ideale Abbild des Grundbaus der Erde dauernd in ihm auszuführen, er enthält jenes Verhältniß zwischen Kraft und Masse, wodurch dem Auge die großen Functionen der structiven Theile überzeugend entgegentreten, und bietet sich ebensosehr zur

Digitized by Google

Fügung der mehr nur verſchließenden Maſſen, ſo daß ein Ganzes aus Einem Guſſe, wie bei dem Holze nicht, möglich wird. An ſich indifferent gegen die Form nimmt er im Allgemeinen jede an, die nicht zu einer den ſtructiven Charakter aufhebenden Dünnheit fortgeht, doch laſſen ſich die natürlichen Grenzen des Verhältniſſes zwiſchen Kraft und Maſſe durch bindende Nachhilfen (Döbel u. dergl.) erweitern. Die im Allgemeinen körnige Textur gibt auch dem feiner Ausgeführten im decorativen Theile den nöthigen Charakter der Solidität und läßt doch verſchiedene Grade der Feinheit in der Bearbeitung der Oberfläche bis zur Politur zu, und die große Mannigfaltigkeit der Färbung bietet ſich den verſchiedenſten Zwecken dar: die vollere Farbe und das reinere Weiß den Aufgaben höherer Pracht, die ruhigeren Farbentöne dem einfacheren monumentalen Zwecke. Verkleidung und Färbung kann, wo die gewünſchte Farbenwirkung im Materiale nicht vorhanden iſt, nachhelfen, ohne daß der Stein darunter leidet, wie das Holz. Wie ſich innerhalb dieſer allgemeinen Eigenſchaften einzelnes Geſtein unterſcheidet, wird an wenigen Haupt-Arten klar. So bieten die quarzhaltigen Sandſteine in ihren Farben: grau, gelblich, grünlich, weißlich, braun, düſterer oder heller roth (Straßburger- und Freiburger-Münſter) dem Auge einen architektoniſch höchſt wirkſamen Ton und zugleich iſt ihre markige Textur in dem Sinne günſtig, daß ſie die allzufeine Bearbeitung der Oberfläche nicht zuläßt, daher eine mächtigere, energiſch breite Ausführung der Glieder und Ornamente gebietet; der Meißelſchlag, den man bei ſolcher Behandlung ſichtbar läßt, ſtimmt mit jener Textur zuſammen und gibt den Eindruck des Kräftigen, des Naturderben, des Monumentalen. Dagegen hat der thonhaltige Keuperſandſtein (namentlich am Neckar) zwar ebenfalls angenehmen, wiewohl nicht ſo ſchönen, graulichen, grünlichen, auch röthlichen Farbenton, iſt durch ſeine Weichheit bequemer zu bearbeiten und läßt feinere Einzelbildungen zu; allein dieſe Eigenſchaft führt auch leicht zu einer Zierlichkeit, die nicht mehr architektoniſch iſt, und zu dem weniger kräftigen Eindruck der thonigen Textur kommt noch die nahe liegende allzugeleckte Behandlung der Oberfläche, namentlich durch häufiges Schleifen. Eine noch viel breitere Haltung, als der quarzige Sandſtein, bedingt durch ſeine Poroſität der Tuffſtein; das Starke und Tüchtige der maſſigen Behandlung wird bei der gelben Farbe des Travertin zum Großartigen, Feſtlichen. Unter den Kalkſteinen iſt hier als beſonders edles Baumaterial nur der Marmor zu erwähnen und zwar vor Allem der weiße. Die reine Farben-Einheit, die das Weiß darſtellt, verbunden mit dem feinen Korn, dem Anhauch von Durchſichtigkeit, übergehend in den herrlichen gelblichen Anflug, den der pariſche und penteliſche Marmor mit der Zeit annimmt, muß als der herrlichſte Stoff für den idealen Ausdruck der höchſten Aufgaben der Bau-

Digitized by Google

kunſt erſcheinen. Dagegen ſind es die bunten, bunt-geäderten und ſchwarzen Marmor-Arten, ſowie die ſo gefärbten Arten des Urgebirges, Granit, Baſalt, Porphyr, Serpentin u. ſ. w., welche ſich für glänzende Ausführung von Aufgaben mehr beſonderer, differenter Art, wie Paläſte, Feſtſäle, Grabdenkmale als das naturgemäße Material darbieten, denn das Schwarze und die vollere beſtimmte Farbe ruft eine ſpezifiſche Stimmung hervor, wie ſie der idealen Allgemeinheit des Tempels und anderer monumentaler Bauten von großer öffentlicher Bedeutung nicht zuſagt. Die Härte des Urgebirgſteins, welche die Behandlung ſehr erſchwert, weiſt ebenfalls auf dieſe Beſchränkung hin und auch die Politur, die bei den ſchwarzen und bunten Steinen geliebt wird (man nennt in weiterem Sinn allen politurfähigen Stein Marmor), entſpricht mehr den genannten Zwecken. — Trotz allen dieſen Vortheilen liegt im Steinbau eine Beſchränkung, welche die Architektur in engen Grenzen der Entwicklung hätte halten müſſen, wenn nicht das Bedürfniß freierer Bewegung zu einem andern Materiale gegriffen hätte. Man kann nämlich aus Stein zwar wölben, wo es ſich aber nicht blos von Gurtbögen, ſondern ganzen Gewölben (Tonnengewölben, Kuppel u. ſ. w.) handelt, da iſt es nothwendig, die Steine durch Mörtel zu einem möglichſt feſten Continuum zu verbinden, weil durch Bruch oder Ausweichen eines einzigen Steins das Ganze leidet. Schon da wird alſo der Stein als ſolcher unweſentlich; doch behält er daneben ſeine Bedeutung namentlich da, wo das Gewölbe, wie z. B. bei einer Brücke, ſelbſt ſtarke Laſten tragen muß. Nun aber führen gleichzeitig ſtatiſche Bedingungen und äſthetiſches Gefühl zu einer reicheren Gliederung ſolcher Gewölbe, die nicht ſelbſt wieder zu tragen haben und die man zur Verminderung des Drucks und Schubs ſo viel als immer möglich zu erleichtern ſucht: zur Herſtellung eines Netzes von Stützen, auf welchen leichte, durch Kreuzgurten vierfach getheilte Wölbungen ruhen; hier fungiren nur die Gurten, die Kappen ſind blos dünner Verſchluß und da iſt denn der Stein wirklich nicht mehr zweckmäßig, ſondern wird ein künſtliches Material erfordert, aus dem ſich eine Maſſe wie in Einem Guß, ein Continuum, das hart und doch nicht dick und ſchwer iſt, herſtellen läßt. Dieſe gegliedertere Form führt alſo noch beſtimmter, als jene einfachere vom Stein ab; wo dieſer einziges Prinzip iſt, da entwickelt ſich wirklich das Wölben nicht; der Steinbau in ſeinem wahren Weſen führt nicht zum Runden, ſondern beharrt bei der geraden Linie und ihrer Verbindung zum Winkel, wo das Geſetz der Schwere nur in der Form der freiſtehenden Stütze und des übergelegten Steinbalkens überwunden wird: er bleibt gebundener Steinbalken-(Architrav-) Bau. Gebunden aber iſt dieſer Bau nicht nur in der ganzen Anlage durch das Unverrückbare, Unbewegliche ſeiner Verhältniſſe, ſon-

Digitized by Google

dern auch nach der Seite des Materials durch seine Abhängigkeit vom natürlichen Brechen des Gesteins. Es lassen sich freilich Steinbalken bis in die 30 Fuß Länge brechen, aber dieß bleibt mehr oder minder zufällig; die Baukunst muß suchen, Räume verschiedener Weiten überspannen zu können ohne diese Abhängigkeit und das Verharren im Steinbau ist daher nur der Beweis, daß sich dieses Streben noch nicht eingestellt hat. Daß übrigens der Zufall des Gesteinbruchs auch hier zum ästhetischen Motiv werden kann, leuchtet ein: große Quader, große Balken, wo sie sich brechen lassen, bestimmen den Künstler zu energischeren Formen, als kleine. — Jenes künstliche Material nun ist der zum Ziegel gebrannte Lehm. Abgesehen von dem Zwecke freierer Gliederung ist es zunächst der Stein-Mangel, der dieses Material (auch durch bloße Trocknung an der Luft gehärtet) hervorbringt. So in Assyrien, so in steinarmen Gegenden überall. Große Härte und Dauerhaftigkeit läßt sich ihm geben, in der Form, Größe, Fügungsweise läßt es große Freiheit zu, es ist bekannt, wie man jetzt z. B. ganze Fensterfüllungen zu Kirchen aus Einem Stück herstellt; der Mörtel verbindet die Theile zu ungemein festen Massen. Für die tragenden Haupttheile wird der Stein mit der sichtbaren Fügung seiner massigen Blöcke günstiger sein, der sich dann in der Wölbung (und Dachdeckung) mit dem Backstein verbindet. Bloßer Backstein-Bau setzt, wie der Holzbau, wenn er sich zu monumentaler Bedeutung erheben soll, allerdings den entwickelten Steinbau voraus, wie er aber in steinarmem Lande die Noth in eine Tugend verwandeln kann, ist schon zu §. 518 berührt. Wir führen noch an, wie die nöthige Sparsamkeit zu Gliederungen im gothischen Bau geführt, welche das Prinzip der Theilung in fungirende und blos verschließende Masse in höchst belebter Weise auch auf die Mauer des Wohnhauses übergetragen haben, wo denn zwischen Pilaster-artigen stärkeren Körpern die mittleren Felder mit den Fenstern als bloße Füllung erscheinen (vergl. die schönen Häuser aus Greifswalde und Elbing in Kallenbachs Atlas); wenn hier ornamentartige Theile zu tragenden, widerhaltenden sich entwickeln, so werden umgekehrt tragende, wie die kleinen Wölbungen, die über wagrechte Thür- und Fensterstürze gesetzt sind, zu Ornamenten. Im Uebrigen ist durch schwerere Brennung und leichtere Verbröcklung des aus der Linie Heraustretenden im Ornamente Mäßigkeit geboten, was namentlich bei der wuchernden gothischen Ornamentik als heilsam erkannt ist. Was nun die Oberfläche betrifft, so läßt sich der Backstein besonders leicht für polychromischen Schmuck verkleiden; allein er bedarf es keineswegs, gerade hier liegt vielmehr noch ein wichtiger Punct, der uns auch zum natürlichen Steine noch einmal zurückführt. Der Backstein läßt sich noch abgesehen von der Farbe durch die Fügungsweise zu einer in mannigfaltiger Zeichnung an Stickerei

Digitized by Google

erinnernden Darstellung der Flächen verwenden (opus reticulatum u. s. w.), er läßt sich aber auch aus verschiedenfarbigem Thon bereiten, in verschiedenen Farben glaciren und die so gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie ein Mosaik zu beliebiger Form zusammengestellt werden, wozu noch die plastische Belebung durch Vor- und Zurückstellen tritt. Hier ist eine Auskunft der fruchtbarsten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen, als bisher, er muß, wo er sich zur Verbindung mit der Farbe nicht entschließen kann und will, durch Anwendung verschiedenen Farbentons im Gestein und Beiziehung des Backsteins in Gliedern, Ornamenten eine Polychromie ohne Farbe entwickeln. — Endlich das Eisen. Seine Stärke und Bildbarkeit durch Schmieden und Guß, die Leichtigkeit seiner Verbindung durch Schrauben u. s. w., das Verhältniß der Kraft zum Volumen, das eine Raumöffnung erlaubt, wie kein anderes Material, scheint eine Welt neuer Entwicklungen zu versprechen. Es leuchtet aber sogleich ein, daß hier ein Grad der Raumeröffnung nicht nur möglich, sondern mit Nothwendigkeit gegeben ist, der wohl praktisch für die modernen Bedürfnisse, aber nicht monumental ist. Hier nämlich wird jenes in rein structiver Hinsicht so günstige Verhältniß zu dem im Paragraphen abgewiesenen Mißverhältniß zwischen Kraft und Masse, weil in der Welt des Schönen Inneres (hier Kraft-Entwicklung und Rhythmus der Verhältnisse) und Aeußeres (hier Fülle der Ausdehnung) einander augenfällig entsprechen müssen. Dazu kommt dann, daß aus dem Eisen sich das decorative Element nicht organisch entwickeln läßt; denn eben weil die Leistung mit so wenig Aufwand von Masse geschieht, eignet sie sich nicht zu einem entsprechenden Ausdruck in kräftig hervorschwellenden und wieder eingezogenen Gliedern, aus den mechanischen Verbindungen durch Schweißen, Schrauben u. s. w. läßt sich keine organisch begründete Symbolik als Ausdruck des Zusammenstoßes entwickeln und bei der eigentlichen Ornamentik wird die Dünne übel wirken, wie in den structiven Theilen. Der vorzüglich Raum-öffnende Charakter wird dem Eisenbau vor Allem die Herstellung des Innern (namentlich auch Galerien, Emporen u. dergl.) anweisen und es ist abzuwarten, was er darin noch leistet.

§. 563.

Das Ganze, zu welchem die Baukunst dieses Material zusammenfügt, besteht, als Umschließung eines Raums nach den Seiten und nach oben, aus Wand (Mauer) und Decke: jene tragend, diese zunächst getragen. Das Ganze bedarf des Unterbaus und die Decke meist noch eines Dachs. Die Nothwendigkeit der Raumöffnung fordert Fenster und Thüren und, zu-

Digitized by Google

ſammenwirkend mit dem äſthetiſchen Geiſte, als Reduction des Tragenden freiſtehende Stützen. Der wichtigſte unter dieſen Theilen iſt die Decke: die Art, wie ſie den Raum überſpannt, ſich mit den freiſtehenden Stützen verbindet, aus einem blos Getragenen und Gehaltenen zu einer Einheit mit dem Tragenden und Widerſtrebenden fortgebildet wird, begründet die Grundform des ganzen Baus. Der hievon ausgehende Schwung bemächtigt ſich vor Allem der freiſtehenden Stütze und erhebt ſie zur gegliederten Geſtalt.

Wand und Decke ſind die urſprünglichen einfachen Grundbeſtandtheile der Umſchließung eines Raumes. Sie ſtellen zunächſt einfach den Hauptgegenſatz, den des Tragenden und Getragenen, dar. Ein weſentlicher Zuwachs zu dieſen Grundbeſtandtheilen iſt noch nicht gegeben im Unterbau, der übrigens nicht nur die ſtatiſche Bedeutung hat, als Verſtärkung des natürlichen Grunds das Ganze zu tragen, ſondern auch die äſthetiſche, den idealen Bau von dem rohen der unorganiſchen Natur ſtreng abzuſondern. Das Dach iſt ſchon ungleich wichtiger, doch keiner der abſoluten Beſtandtheile und nicht in jedem Bauſtyl vorhanden; es iſt zunächſt der Schutz der Decke, kann aber auch (im Kuppelbau) mit ihr zuſammenfallen; doch erkennt man, daß die Decke, wenn ſie es zu tragen hat, eine neue Function erhält, indem ſie dann nicht mehr blos getragen iſt. Auch Thüren und Fenſter führen kein ſtructiv beſtimmendes neues Glied ein, die Art ihrer Ueberdeckung hat zwar zu wichtigen ſtructiven Schritten geführt, indem die Nothwendigkeit, den überdeckenden monolithen Sturz zu entlaſten, ſchon die Griechen zu jener Methode führte, die Steine des Mauerwerks auf beiden Seiten von unten auf anſteigend übereinander ſo vertreten zu laſſen, daß die obere Oeffnung ſchmal oder ſogar ſpitzwinklich wird: eine merkwürdige Vorſtufe des Prinzips der Wölbung; im Großen und Ganzen aber folgt ihre Form nur den Kunſtfortſchritten, die ſich an wichtigeren Theilen entwickeln. Ein organiſch bedeutendes neues Glied iſt erſt die freiſtehende Stütze, dieſe Abbreviatur der Wand oder Mauer. Der Paragraph ſagt, daß ſie dem Bedürfniſſe der Raumeröffnung im Zuſammenwirken mit dem äſthetiſchen Geiſt ihre Entſtehung verdanke; warum dieſe höhere Beziehung gerade an dieſer Stelle zuerſt eingeführt wird, dieß erklärt ſich, wenn man bedenkt, wie im Innenbau die freien Stützen zunächſt zwar nur mechaniſch nothwendig werden, wenn für weite Räume Decken-tragende Körper erforderlich ſind und doch Verkehr und Ueberſchauung des Raums nicht unterbrochen werden ſollen, wie jedoch an einer Aufgabe ſo umfaſſender Art ſich vorzüglich die höhere Kunſtform entwickeln muß, die ſolche Räume weit über das bloße Bedürfniß hinaus organiſiren und ein Hauptmoment der Entfaltung freier Schönheit in jenen freien Körpern erkennen wird, wie mit den größeren Räumen

Digitized by Google

auch die Zahl ſolcher freier Körper in äſthetiſchem Ueberfluſſe ſich mehrt; wenn man ferner bedenkt, wie im Außenbau die Säulenhalle ſich ausbildet, welche über das gemeine Bedürfniß von vornherein hinausliegt. Die frei ſtehende Stütze hängt aber weſentlich mit der Deckenbildung zuſammen, und umgekehrt entwickelt dieſe in Verbindung mit ihr erſt jene höhere Bedeutung, wodurch ſie eine Einheit des Tragenden und Getragenen darſtellt. Wo ſie ein Dach zu tragen hat, leiſtet ſie dieß nun in der kühneren Weiſe, daß von Stütze zu Stütze ein Balken ſich überſpannt, der von dieſen getragen wird, aber ſelbſt, obwohl frei ſchwebend, die Deckenbalken und das Dach trägt, wo ſie ohne dieſe Function ſich zum getheilten, zergliederten Gewölb ausbildet, das ſich auf Stützen ſtemmt, da ſtellt ſie jene Einheit in einer kunſtvollen gegenſeitigen Spannung dar. Im Kuppelbau ohne innere Decke fällt freilich ein Theil der letztern reichen Wechſelwirkung weg, doch iſt die Kuppel ſelbſt nicht blos getragen, ſondern trägt zugleich durch innere Spannung ſich ſelbſt. Eben durch dieſe zuſammenfaſſende Bedeutung iſt es nun aber die Decke, welche die Grundform und Gliederung des ganzen Baus bedingt und die durchgreifendſte Bedeutung für das Ganze hat. Dieſer ſchon zu §. 562, 1. berührte Punct iſt zunächſt in der Lehre von der architektoniſchen Compoſition, vollſtändiger im geſchichtlichen Theile wieder aufzufaſſen, wo zugleich die im §. eingeführten Begriffe des Haltens und Widerſtrebens ihre Erläuterung finden werden. Das ſtatiſche Leben, das von hier ausgeht, verwandelt nun die frei ſtehende Stütze, ſofern ſie nur trägt, in die rund mit ſanfter Schwellung aufſtrebende Säule, und ſofern ſie zugleich einem Seitendruck widerſtrebt, daher die viereckige Maſſe jenes Mauerſtücks erfordert, das Pfeiler heißt, verleiht es dieſem ſeine künſtleriſche Gliederung: Geſtaltungen, auf die wir ſeines Orts zurückkommen werden.

§. 564.

1. Dieſe Theile ſtellen als Grenze ihrer Fügung die **Linien** und **Flächen** dar, welche, an ſich nur eine leere Unendlichkeit darſtellend, durch Abbrechung und Zuſammenſtellung ihrer verſchiedenen Richtungen zur Andeutung beſtimmteren Inhalts erhoben werden. Die wagrechte gerade Linie drückt die an der feſten Erde ruhig gehaltene, die ſenkrechte die bewegt aufſteigende Kraft aus; jene kann ſich gegenſätzliche Bewegung und Zuſammenfaſſung nur in der abſtracten Form des Winkels und Vierecks geben, das im Zuſammentritt mit der ſenkrechten den ausgedehnten Körper umſchreibt, welcher die Wirkungen beider, nunmehr hin- und zurückfließenden, Linien vereinigt. Die ſchrägen Linien als die mittleren zwiſchen dieſen ſind zuſammenfaſſend, aufgerichtet und zum Winkel verbunden, ſchließen ſie das Ganze nach oben ab. In der gebogenen Linie 2.
kündigt ſich durch ihre Rückkehr in ſich das tiefere, ſubjective Leben an, aber

als Kreis- und Halbkugel fließt ſie in unterſchiedsloſer Einheit; nur verbunden mit den Gegenſätzen der geraden Linie ſtellt ſie als Kreis- und Kugelausſchnitt in allen Formen und Zuſammenſetzungen, welche möglich ſind, ohne das ſtatiſche Geſetz aufzuheben, den vollendetſten Anklang innerer Unendlichkeit dar, der dieſer Kunſt in ihren ſtructiven Haupttheilen möglich iſt.

1. Wahre, innere Unendlichkeit hat nur jenes Ineinander von Linien (als Begrenzungen des raumerfüllend Körperlichen), welches der organiſche Leib darſtellt, in der Durchſchnittsbildung zwar meßbar, in der frei ſpielenden Linie der Individualität unbeſtimmbar; die Baukunſt weist auf dieſe vollzogene Geſtalt der innern Unendlichkeit nur entfernt hinüber (vergl. §. 558). Dieſes Hinüberweiſen liegt aber darin, daß ſie den Verlauf der Linie, der in ſeiner Einfachheit das „ſchlechte Unendliche" wäre, durch Zuſammenſtellung verſchiedener Linien bricht. Es verſteht ſich zwar, daß die Baukunſt nicht eine Linie buchſtäblich in's Unendliche fortlaufen laſſen kann, aber ſie kann durch Unterlaſſung architektoniſchen Abſchluſſes dieſen Eindruck erregen; dieß zeigt die Pyramide, die nach oben zwar in ihrer Spitze ſich abſchließt und ſo eine Zuſammenfaſſung des breiten Erdlebens in eine ideale Einheit ſymboliſirt, aber da ſie keine eigentliche künſtleriſche Baſis hat, den Zuſchauer beſtimmt, von oben nach unten zu gehen und die beiden Schenkel als in's Grenzenloſe ſich abſenkend zu denken: ein unendlicher Prozeß, der in die leere Vorſtellung eines unorganiſirten, formloſen Erdlebens hinausführt; ſofern in dieſen Andeutungen auch das Politiſche ſich ſpiegelt, drückt ſich darin aus, daß die monarchiſche Spitze ſich über einer werthlos ungezählten Menge erhebt. In der wahren Baukunſt erſcheint die aus zwei ſchrägen Linien gebildete Spitze nur als ein auf die beſtimmte Baſis des Vierecks, Achtecks geſtelltes Dreieck. — Was nun zunächſt die allgemeine Bedeutung der Linien (und Flächen) betrifft, ſo muß man ſich wohl hüten, in der zu §. 561 angegebenen Weiſe zu allegoriſiren; es iſt zunächſt der Zweck des Gebäudes und das ſtatiſche Geſetz, was die Linien beſtimmt, aber wir haben ebenda geſehen, daß ſie in gewiſſem Sinne doch auch für ſich ſprechen. Nun, da wir auf ihre beſtimmteren Unterſchiede eingehen, kann vorläufig auf den grundverſchiedenen Eindruck des rechtwinklichen Gebäudes und der Rotunde als ſchlagendes Beiſpiel hingewieſen werden. Die Art, wie wir nun die Bedeutung der Linien zu beſtimmen ſuchen, weicht einigermaßen von der in §. 91 und 261 gegebenen ab; dieß iſt aber natürlich daraus zu erklären, daß dort von Formen der unorganiſchen Natur die Rede iſt, deren Wirkung nothwendig ein bewegteres Gefühl, ſo zu ſagen mehr Farbe, lyriſchen und dramatiſchen Ton mit ſich führt, als die reine, ſtrenge Linie der Baukunſt. Klarer wird die angegebene Bedeutung werden, wenn die

Digitized by Google

aus dem Vorherrschen der einen oder andern entstehenden Hauptrichtungen in der Darstellung der geschichtlichen Style nach ihrem geistigen Ausdruck bestimmter charakterisirt werden. Die Bedeutung, die wir der Brechung der einen Linie durch die andere, der Zusammenstellung im Winkel u. s. w. beilegen, mag man sich vorstellig machen, indem man sich erinnert, wie wir die Symbolik der abstracten Formen selbst auf das reiche Leben des Charakters übertragend, den uninteressanten Menschen flach nennen, von dem in's Unbestimmte zerfließenden Gemüthe sagen, es fehlen ihm die Ecken und Spitzen. Dieß ist nun freilich ein Vergleichen mit ganz Entlegenem, analogisirt man bestimmter, so ist es eine andere Linie, die an den Geist gemahnt, wogegen dann die gerade und der Winkel als streng sächlich erscheint; immer jedoch bleibt die Umwendung von einer Linie in die andere die erste Bestimmung des Unbestimmten, immer erscheint dieser Abstoß als ein entferntes Vorzeichen dessen, was in unendlich höherem Gebiete der Gegenstoß von Ich und Nicht-Ich ist. — Gehen wir nun speziell auf die verschiedenen Linien ein, so bedarf die Aussage des §. über die Wirkung der wagrechten und senkrechten keiner weitern Ausführung, die Charakter-Unterschiede des Styls, worin die eine oder andere vorherrscht, sind so bekannt, daß wir uns schon hier darauf berufen dürfen. Die unterscheidende Bewegung und Zusammenfassung tritt nun zunächst in der wagrechten Linie ein durch den rechten Winkel, der vierfach wiederholt das Viereck eines Grundrisses bildet: sie stößt sich viermal ab und kehrt so in sich zurück. Da wir die Linien immer zugleich als Flächen vor uns haben, so lassen wir nun aus dem Zusammentritt mit der senkrechten Linie sogleich den von sechs Vierecken umgrenzten Körper entstehen, den wir nur darum nicht mit seinem eigentlichen Namen Würfel nennen, weil wir uns als herrschende Form das Oblongum im Grundrisse vorbehalten müssen, in welchem ein Unterschied der Länge von der Breite und Höhe auftritt, der in concreterem Zusammenhang weiterhin aufzufassen ist. Beide Linien, die wagrechte und senkrechte, sind nun von der doppelten Bewegung des Hin- und Zurückfließens ergriffen; das Auge geht in die Tiefe, muß umwenden und zurückgehen, es steigt an Wänden und Stützen auf, sinkt wieder herab und steigt wieder auf: ein erster, zu relativem Abschluß gelangender Bewegungsprozeß. Was nun die schräge Linie betrifft, so macht sich ihre zusammenfassende Natur als Diagonale in der Theilung des liegenden Vierecks geltend, noch wichtiger ist der Zusammentritt zweier schräger Linien als Abschluß nach oben im Giebel (die geböschten Mauern, Thüren Aegyptens sind eine schon von unten beginnende Neigung zu diesem Zusammentritt): hier steht sie in der Mitte zwischen Liegen und Aufsteigen, ist daher wirklich vermittelnd und gibt in dem ruhigeren oder bewegteren Abschluß des stumpferen oder spitzeren

Digitized by Google

Winkels bereits eine höher einheitliche Zusammenfassung. Es bedurfte keiner besondern Hervorhebung, daß auch dieser Winkel als ein doppelt bewegter, ein aufsteigender und nach unten sich ausbreitender, vom Auge begleitet wird. In der That, wie der menschliche Körper nicht nur angeschaut werden kann als aufsteigender Bau, dessen Säulen Rumpf und Haupt tragen, sondern auch als absteigender, dessen kugelförmiges Haupt seine Träger nach unten schickt und sie sich unterstellt, so kann im Bauwerk nach allen seinen Theilen das Obere wie als Letztes, so auch als Erstes gefaßt werden, das seine Träger in die feste Erde senkt, nur daß in dieser Doppelbewegung die aufsteigende Fassung als die bestimmende immer wiederkehrt und den Vorrang behält; blos in einer so unreifen Baukunst, wie sie im gedrückten indischen Grotten-Tempel mit vorherrschender Last auftritt, erscheint die abwärts gehende Bewegung als die herrschende, nur in der Pyramide bleibt die Bewegung auf oder ab zweifelhaft; das Werk der ächten Baukunst kann zwar auch als ein nach dem Mittelpuncte der Erde absinkendes gefaßt werden, entscheidend aber bleibt der Eindruck, daß es durch einen markirten Ansatz sich erhebt und schließlich fest nach oben zusammenfaßt: der Dachgiebel liegt zwar auf, breitet seine Flügel dem empfangenden Gebälke, der Wand entgegen, allein Unterbau und Sockel treiben das Auge aufwärts, das Kranzgesimse durchschneidet jene absinkende Bewegung, der Blick geht wieder empor und schließt seinen Weg in der Spitze. Dem widerspricht dasjenige nicht, was im vorhergehenden §. über die Bedeutung der Decke gesagt ist: die Organisation geht zwar von ihr aus und der Blick des Anschauenden daher von ihr abwärts, allein schließlich erscheint sie doch aus den von unten aufsteigenden Stützen hervorgewachsen oder von ihnen gefordert, gleichsam erwartet. Die Thurmpyramide als spitzigere Form des Winkels ist für das Auge schlechthin mehr steigend, als absinkend. Die schräge Linie hat allerdings noch eine andere Bedeutung, als die hier geltend gemachte der Zusammenfassung: sie erzeugt Mannigfaltigkeit, wo sie Winkel und Kreis polygonisch bricht. Es ist aber hier nur erst von den Hauptformen im Großen und Ganzen die Rede, wo denn diese Linie in ausgedehnter Richtung angewandt jenen Charakter behauptet.

2. Von der runden Linie ist schon in §. 257 die Rede gewesen. Horizontal erscheint sie nur im Rundbau, halbkreisrunden Chor-Abschluß, dort als vollkommener Kreis, dem die Kuppel noch die Halbkugel (ganze Kugel ist natürlich undenkbar) hinzufügt. Kreis und Kugel ist Sinnbild des Vollkommenen, Planetengestalt; das menschliche Haupt als höchstes in der organischen Natur ist rund, aber es stellt sich Eckiges daran hervor; das Runde ist als die in gleichem Abstande vom Mittelpuncte immer fortstrebende und zurückkehrende, in sich verlaufende Linie eine leere, unterschiedslose Einheit und gleicht dem Selbstbewußtsein, das ausgehend doch

Digitized by Google

immer bei ſich bleibt, aber dem unerfüllten, objectloſen, inhaltsloſen. Daher fordert der §. als höhere Form den mit der geraden Linie, die nun die Gegenſätze des erfüllten Lebens andeutet, zuſammengeſtellten Kreis- und Kugel-Ausſchnitt: dieſer erſcheint dann als die Einheit, welche Gegenſätze überſpannt, zuſammenfaßt, auflöst. Auch an das Firmament erinnert das übergeſpannte Runde; iſt alle Baukunſt idealiſirte unorganiſche Natur, ſo iſt dieſer Theil das ideal nachgebildete Himmelsgewölbe, die tiefere Hindeutung aber iſt die auf den überblickenden, vereinenden, überwachenden Geiſt. Von den verſchiedenen Curven, welche architektoniſch möglich ſind, iſt hier noch nicht weiter zu handeln. Das Verhältniß der krummen zur geraden Linie iſt eigentlich irrationell, aber nur ebenſo wie der erſte Stoß des Geiſtes in ſeiner reinen Allgemeinheit auf das Object, und wie für dieſen nun die ſchwere Aufgabe der Ergreifung und Verarbeitung des Gegenſtandes beginnt, ſo für die Baukunſt die Schwierigkeit der Ueberführung, Vermittlung zwiſchen beiden Linien. Sie hat dieſelbe in verſchiedener Weiſe zu löſen geſucht, wie die Geſchichte zeigen wird. Daß die im engern Sinne ſogenannten Glieder hier von höchſter Bedeutung ſind, leuchtet ein.

§. 565.

Der vollendete Bau zerfällt, in ſeinen Erſtreckungen betrachtet, nach dem Raum-Schema in den Grundriß, nach ſeinem Innern in den (ſenkrechten) Durchſchnitt, nach ſeinem Aeußern in den Aufriß. Die Geſtalt der Einzeltheile ſpricht ſich in der Schärfe ihrer äußern Grenze durch das Profil aus. Die äſthetiſche Wirkung des Innern und Aeußern zeigt das perſpectiviſche Bild. Auf die Unterſcheidung des Innern und Aeußern (§. 555), das Syſtem der Linien (§. 564), die ſtructiven Hauptmomente (§. 563) gründet ſich nun die Eintheilung verſchiedener Hauptrichtungen in der Baukunſt: Innenbau und Außenbau, Hochbau und Langbau, daneben Viereck und Rundbau, Bau der vorherrſchenden Laſt oder Kraft. Der Innenbau bedingt die Ausbildung der Façade. Dieſe Gegenſätze verhalten ſich ſo, daß die entwickelte Kunſt ſowohl ihre Glieder, als auch ſie ſelbſt unter ſich mit mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments verbindet, wobei die Vereinigung des Vierechigen und Runden von durchgreifender Wichtigkeit iſt. 1. 2.

1. Von den verſchiedenen Riſſen iſt hier nicht in der Abſicht die Rede, um noch einmal den der Ausführung vorangehenden Entwurf von dieſer zu unterſcheiden, wie dieß ſchon in §. 555 geſchehen, ſondern um das Gebäude nun von allen Seiten zu betrachten; es iſt als vollendetes gedacht und muß nach ſeinen verſchiedenen Dimenſionen auseinandergelegt werden, damit ein Geſammtbild entſtehe. Volle äſthetiſche Geltung hat

Digitized by Google

blos die perspectivische Zeichnung, die erwähnten geometrischen Risse sind nur Momente, aus denen das Gesammtbild sich aufbaut; der Grundriß zeigt keine Gestalt, sondern nur Raumschema, Umfang und Disposition des Umschließenden und Stützenden, der Durchschnitt in senkrechter Richtung (auf Längendurchschnitte haben wir hier nicht einzugehen) legt nur das Innere in seiner Gliederung nach Breite und Höhe blos, der Aufriß gibt je nur Eine Seite, das Profil zeichnet nur die äußere Umgrenzung des durchschnittenen Körpers in ihrer Schärfe; aber bei einem in so viele Seiten zerfallenden Werke wie dem der Baukunst ist der ästhetische Genuß des Ganzen erst, wenn er sich durch diese Grundlagen der Auffassung des Einzelnen vermittelt, ein vollständiger und daher verbergen auch diese abstracten Momente für den lebendig Auffassenden jene Reize in sich, die das Aufquellen des ganzen Bildes in seinen verschiedenen Stufen begleiten. Die perspectivische Zeichnung dagegen ist aufgenommen vom Standpuncte des Zuschauers, der vom Ganzen auf eine gewisse Entfernung zurückgetreten ist und es nun so auffaßt, wie es sich dem überblickenden Auge nach den Gesetzen der scheinbaren Veränderung in der Ferne nach Tiefe und Höhe darstellt. Die fehlende Farbe, die Nicht-Aufnahme jenes Naturtons, den das Gebäude durch das Nagen des Wetters u. dgl. erhält, die Weglassung des Umgebenden unterscheidet diese Auffassung noch vom malerischen Bilde, das aber auch nicht mehr blos architektonisch-ästhetisch ist, sondern andere ästhetische Beziehungen hinzubringt; das perspectivische Bild gibt die reine Gesammt-Wirkung der raumerfüllenden Formen.

2. Das perspectivische Bild muß das Innere und das Aeußere des Gebäudes gesondert darstellen. Durch dieß und durch den Unterschied des Durchschnitts von Grundriß und Aufriß haben wir nun nebst den zwei vorhergehenden §§. alle Bedingungen beisammen, um die großen Haupt-Unterschiede der Richtung zu übersehen, die als an sich begründet im Wesen der Baukunst zuerst in abstracter Allgemeinheit aufzuführen sind, in der Geschichte der Style aber als ihrer realen Darstellung sich zu concreten Gestalten entwickeln, wo denn auch die geistige Bedeutung, welche diesen Gegensätzen inwohnt, bestimmter zur Sprache kommen muß, als es hier möglich ist, wo dem Historischen nicht zu sehr vorgegriffen werden darf. Vorerst ist zu begründen, warum keine weiteren Hauptrichtungen, als die genannten, aufgeführt werden können. Diese Frage erhebt sich nur bei der auf die Linien gegründeten Eintheilung in Langbau und Hochbau. Hier ist kein Breitenbau aufgeführt: in der Erörterung der architektonischen Composition wird sich zeigen, warum das Oblongum mit dem Eingang an einer der Schmal-Seiten künstlerisch gefordert ist; der Palast als Oblongum mit der Façade auf einer Langseite, wodurch die Länge zur Breite wird, gehört mit mehreren andern Constructionen (für Ge-

Digitized by Google

werde, Versammlungen u. s. w.) in das Gebiet, wo die blos anhängende Kunst sich erst zur freien erhebt. Neben dem Viereckbau ist kein Dreieckbau, noch außer der runden irgend eine mathematische Figur genannt: der Grund davon wird sich aus dem erst aufzuführenden Gesetze der Symmetrie ergeben; alle zusammengesetzten Schemata, wie Kreuzgestalt, Polygon haben das Viereck und den Kreis zu Grunde liegen. Der Gegensatz des Viereckigen und Runden ist zunächst nur mit einem „Daneben" aufgeführt und erst nachher die tiefgreifende Bedeutung seiner Lösung hervorgehoben. Die reine Rotunde kommt nämlich, abgesehen von Gebäuden, die nicht den höchsten Gebieten angehören, wie Theatern, Odeen, und von bloßen Theilen eines Bauwerks der höchsten Gattung, wie Kirchthürmen, nur als eine Uebergang bildende vereinzelte Erscheinung vor, die sich mit dem Viereckе, welches die durchaus herrschende Grundform ist, erst zu vereinigen hat; der Grund davon ist im Charakter unterschiedsloser Einheit, der im Kreise liegt, schon im vorhergehenden §. im Allgemeinen aufgewiesen und ebenda die innere Bedeutung des Eckigen und der Kreisausschnitte so weit ausgesprochen, daß sich errathen läßt, warum die Vereinigung dieser Gegensätze ein Ziel der reifsten Entwicklung ist. Dagegen tritt jedes Glied der übrigen Gegensätze, die der §. aufführt, einseitig ausgebildet nicht nur in vereinzelten Uebergangs-Erscheinungen, auch nicht im blos anhängenden Gebiete (wie Hochbau bei Fabriken), sondern in ganzen, wiewohl nur unreifen Kunst-Epochen als herrschende Richtung der höheren und höchsten Kunst (Grabmal, Tempel) auf und erst die reife Kunst, wie der Ueberblick über ihre Geschichte zeigen wird, versöhnt in irgend einem Grad immer sowohl die Glieder jedes Gegensatzes miteinander, als auch das Ganze jedes Gegensatzes mit dem Ganzen eines andern. Die Façade, d. h. die reichere Kunstgliederung der Seite, die der Bau der Menge der Vorübergehenden und Eintretenden entgegenstreckt, dieses Angesicht, worin der Bau seine Seele nach außen ausspricht, wird darum wesentlich vom vorherrschenden Innenbau entwickelt, weil dieser sein zunächst verborgenes Innere als Hauptsitz der Schönheit nach außen dem Herantretenden anzukündigen bedacht sein muß, was freilich eben selbst schon eine relative Lösung des Gegensatzes zwischen Innenbau und Außenbau ist. Was übrigens diesen Gegensatz betrifft, so wird sich zeigen, daß wo seine Glieder noch einseitig auftreten, zugleich eine dialektische Schwierigkeit darüber entsteht, welchem derselbeu eine Bauart angehöre.

§. 566.

Diese Elemente hat die Composition, welche in dieser Kunst als Rhythmus (vergl. §. 500) das Ganze des ästhetischen Lebens in sich begreift,

Digitized by Google

zuerſt nach dem Geſetze des Umfangs-Maaßes (§. 495. 496) oder der Oekonomie ſo durchzubilden, daß nach der Seite der architektoniſchen Aufgabe und der in ihr enthaltenen Idee nichts fehlt und nichts müßig liegt, nach der ſtructiven Seite alle Theile zu Momenten des wechſelwirkenden Ganzen, d. h. zu Gliedern werden.

Wir haben nun die Compoſition als die Herſtellung der Einheit in der Vielheit zu betrachten und faſſen ſie hier von Anfang an als Rhythmusbildend auf, denn hier iſt der Rhythmus Alles: d. h. er hat nicht, wie in andern Künſten, Individuen zu ordnen, welche auch außer dieſer Ordnung etwas für ſich wären; der Theil eines Gebäudes (z. B. die Säule) kann ein Individuum genannt werden, aber nie in dem Sinne, wie z. B. eine einzelne menſchliche Geſtalt in einer plaſtiſchen Gruppe, einem Gemälde, Gedichte von mehreren Figuren, Charakteren, denn er iſt außer ſeiner Beziehung zum Ganzen nichts, exiſtirt als Einzelweſen in der Natur gar nicht. Das ganze Geheimniß der Schönheit liegt alſo im Verhältniß, was in der Darſtellung des allgemeinen Weſens der Baukunſt hinreichend dargethan iſt. Indem wir nun den dort (§. 557) ſchon aufgeſtellten Begriff des Rhythmus, wie alle jene erſten allgemeinen Beſtimmungen zergliedern, nehmen wir die einzelnen Pflichten der Compoſition der Reihe nach auf, wie ſie in §. 495 ff. aufgeſtellt ſind, und nennen die erſte, welche das Maaß zu beſtimmen hat, wodurch das Zuviel und das Zuwenig abgeſchnitten wird, die der Oekonomie, denn obwohl dieſe erſte Aufgabe der Compoſition in der Anwendung auf ſämmtliche Künſte ſo heißen kann, ſo gilt doch der Name ſchon ſeiner Etymologie nach im ſtrengſten Sinne der Baukunſt. Beiläufig iſt der Begriff ſchon zu §. 556 aufgeführt, wir faſſen ihn jetzt genauer. Die Oekonomie iſt nicht blos Sparſamkeit, man verſtehe denn darunter mehr, als eine blos negative Thätigkeit, nämlich jene Weisheit des Haushalts, die am rechten Orte reichlich ausgibt um am andern wenig oder nichts ausgeben zu müſſen, während die Thorheit durch ein Zuwenig am falſchen Ort zu einem Zuviel am andern genöthigt wird. Dieſe Pflicht oder Tugend bezieht ſich nun zunächſt auf den gegebenen Bauzweck, der aber nachgewieſener Maßen mit der Idee zuſammenfällt, weil eben ein an ſich idealer Zweck vorausgeſetzt iſt. Was dem Gottesdienſt abgeht, das fehlt dem Ausdrucke der Gottheit, was leer und müßig ſteht als ein todter Ueberfluß, dient weder dieſem noch jenem. Die Glockenthürme, die dem Pantheon zu Rom aufgeſetzt ſind, erſcheinen als ein rein ſtörender Ueberfluß an einem antiken Tempel und ſind zugleich zu wenig für den chriſtlichen Begriff des Glockenthurms, der mit dieſem antiken Gebäude unvereinbar iſt; dieß fällt ſelbſt abgeſehen von ihren

Digitized by Google

ſchlechten Formen unmittelbar architektoniſch in's Auge. Man darf natürlich den Cultuszweck nicht zu enge nehmen: das Götterbild oder die Gemeinde ſoll nicht nur gehörigen, ſondern würdigen Raum haben, worin das Gemüth entſprechend der Stimmung, die in der Art der Gottesverehrung liegt, ſich erweitern kann. Inhaltsvoller entfaltet ſich das Geſetz der Oekonomie, wenn ſich der Bau dem umfaſſenderen Zwecke gemäß mehrfach gliedert, wie in der reich entwickelten Kreuzesform der gothiſchen Kirche, verglichen mit dem einfachen Säulenhauſe der Griechen, am inhaltvollſten, wenn eine ganze Gruppe von Gebäuden Einen Gedanken darzuſtellen hat. Nach der ſtructiven Seite, deren innige Einheit mit der äſthetiſchen Belebung ſchon erläutert iſt, gebietet das ökonomiſche Geſetz, keine Kraft zu verſchwenden, ſondern ſie an der rechten Stelle ſo zu ſparen, daß ſie an der andern mit um ſo vollerer Wirkung entwickelt werden kann, und umgekehrt durch Kraftaufwand am rechten Orte Erſparniß am andern zu gewinnen, allerdings alſo mit möglichſt wenigen Mitteln das möglich Bedeutendſte zu wirken, nur daß dabei nicht vergeſſen werde, wie jede Zurückhaltung und Entfaltung der Kraft im äſthetiſchen Gebiete auch vollkommen erſcheinen muß. Da dieß ein Wechſelverhältniß aller Theile vorausſetzt, ſo führt das Geſetz der Oekonomie bereits auf das tiefere der durchgängigen Gliederung, wonach nichts im Bau hervortreten ſoll, was nicht ein Moment iſt in jener gegenſeitigen Spannung des Ganzen, worin Alles trägt und getragen, hält und gehalten wird. Nur kommt dieſes tiefere Geſetz noch nicht nach ſeinem poſitiven innern Grunde, ſondern erſt äußerlich, negativ, quantitativ zur Sprache. Es handelt ſich um das Zuviel und Zuwenig, die nur zwei Kehrſeiten deſſelben Fehlers ſind. Eine Säule, die nichts trägt, ein ſchwebender Anbau (z. B. Balkon), deſſen Unterſtützung nicht augenfällig iſt, Säule und Gebälk, die vor einer gewölbten Oeffnung, welche ihrer nicht bedarf, rein decorativ vorſpringen: Alles dieß iſt ſowohl Zuviel, als Zuwenig. Es verſteht ſich, daß es verſchiedene Grade der Innigkeit gibt, womit die einzelnen Theile als Glieder organiſirt werden. Das Dach trägt nicht ebenſo, wie es getragen wird, wiewohl es in anderer Weiſe weſentlich dem Ganzen dient, nicht nur als mechaniſcher Schutz, ſondern auch als äſthetiſcher Abſchluß; die horizontale Deckung trägt zwar die Decktafeln (Kalymmata) und, wenn man die Triglyphen mit ihr zuſammenfaßt, das Kranzgeſimſe und die Dachſparren, aber ſie trägt nicht ſo viel wie die Säule; dagegen übt die gewölbte Decke eine ungleich ſtärkere, organiſch eingreifendere Thätigkeit aus. Vom Standpuncte der Oekonomie betrachtet iſt nun an dieſen zwei Hauptſyſtemen namentlich in's Auge zu faſſen, wie der griechiſche Styl den rohen Pfeiler auf die Säule, dieſe vom plumpen auf den ſchlankeren Schaft reduzirt und indem er alle Laſt auf die Säulen-Axen wirft, eine ſtraffe Sparſamkeit entwickelt, wie

Digitized by Google

dagegen der mittelalterliche Bau durch die Rippen die Gewölbefelder entlastet, allen Schub auf die Strebepfeiler hinausleitet und dadurch einen noch strengern Haushalt einführt. Von den Gliedern im engern Sinne wissen wir (§. 557) bereits soviel, daß sie das structive Leben des Baus mit wenig oder gar keiner eigentlichen Dienstleistung nur ästhetisch aussprechen; es wird sich fragen, wie weit das Gesetz der Oekonomie wenigstens einen Schein des Fungirens von ihnen fordere, doch muß schon hier einleuchten, daß selbst solche Zierden, welche auch nicht scheinbar tragen oder durch einen fingirten Druck erzeugt sind, sondern eine Beendung, einen Schluß anzeigen, wie Akroterien, Palmetten am Stirnziegel, Schlußblumen, als ein wohlbegründeter Ausdruck des Ausathmens der Kräfte, durch dasselbe nicht als müßiger Ueberfluß ausgeschlossen sein können. Das Glied geht hier in das Ornament über, dem durch diese Andeutung seine Berechtigung und Grenze im Allgemeinen gesetzt ist. — In §. 496 ist an das vorliegende Compositionsgesetz die Frage nach Recht und Umfang der Episode angeknüpft; die Anmerkung erwähnt als Beispiel in der Baukunst den Erker, dahin gehört auch der Balkon, es handelt sich aber vornehmlich vom höchsten Zweige der Baukunst und da ist z. B. an Seitenkapellen einer Kirche zu erinnern. Die Sache ist dadurch schwierig, daß uns im gegenwärtigen Zusammenhange das Gesetz der Symmetrie noch nicht vorliegt; ein Anbau, der nicht grundwesentlich, sondern nur durch ein hinzukommendes Motiv (wie Stiftung einer Familie, einer Innung, die im ursprünglichen Plane nicht mitberechnet war) bedingt ist, wird durch die Symmetrie doch so in das Ganze hineingezogen, daß er integrirend erscheint, und dem entspricht die innere Wahrheit, daß ein Werk individueller Frömmigkeit (wie sie Familienbegräbnisse, Seitenaltäre in angehängten Kapellen stiftet) doch eben ein Ausfluß des Allgemeinen ist, dem der ganze Bau dient, wie denn auch in der weltlichen Baukunst solche Ansätze, die das Interesse weiteren gebildeten Genusses, öffentlichen Darstellens und Heraustretens u. dergl. noch über den Umfang des strengeren Grundplans fordert, aus dem ursprünglichen Bauzwecke natürlich fließen. Wie weit es störend sei oder nicht, wenn man die nachträgliche Anfügung erkennt, ist in abstracto nicht zu entscheiden; ein Styl ist darin nothwendig strenger, als der andere. Wird aber der Anbau nicht in die Symmetrie des Ganzen hineingezogen, so ist er architektonisch ein Fehler und nur die liberale malerisch historische Betrachtung mag sich mit ihm versöhnen.

§. 567.

Das zweite Gesetz, welches das Werthverhältniß der Theile zu bestimmen hat (§. 497), schreibt der Baukunst als positive, aber noch abstracte Grundlage der Schön-

Digitized by Google

heit die **Proportion** vor. Sie bestimmt das Verhältniß der untergeordneten zu den herrschenden Theilen, für alle Theile die Verhältnisse der Länge, der Höhe, der Dicke und Breite untereinander.

In §. 497 hieß dieses Gesetz das der Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung. Der dadurch bezeichnete Werth-Unterschied muß nun in der Architektur als einer messenden Kunst nothwendig zunächst als ein Größen-Verhältniß erscheinen, worin ein Verhältniß der Stärke (Dicke) einbegriffen ist. Dieses Quantitative wird allerdings von einem Qualitativen durchkreuzt, d. h. von einem Unterschied im Maaße der Durchgliederung und Reichthum des Schmucks, jedoch so, daß innerhalb der feiner gegliederten und geschmückteren Theile selbst wieder der Werthunterschied sich in einem Größenverhältniß ausdrückt. Das Maaßgesetz in der Baukunst ist denn wesentlich ein Gesetz der gegenseitigen **Verhältnisse**, der **Proportion**. In diesem Gesetze ist keineswegs schon das Ganze der architektonischen Schönheit enthalten; wenn wir zu §. 566 gesagt haben, ihr ganzes Geheimniß liege im Verhältniß, so war dort im Begriffe des Verhältnisses noch wesentlich Tieferes mitbefaßt, nämlich ein Verhältnißleben der structiven Leistungen. Wäre das Größenverhältniß Alles, so müßten bestimmte Maaßverhältnisse als Richtschnur aufgestellt werden können; davon kann aber keine Rede sein; die classische Baukunst wurde erst, als ihr inneres Leben vertrocknet war, von der Doctrin auf einen Kanon von Maaßen reduzirt. Die Erfindung tritt als Qualitatives erst hinzu und gibt jedem Kunstwerk, wie sie ihm sein tieferes, im Größenverhältniß nicht erschöpftes Leben einhaucht, so auch seine eigenen Maaße und es bleibt insoweit auch in Beziehung auf unsere Kunst bei dem Satze §. 35 und 36, 2., der jede bestimmte Maaßnorm für das Schöne verwirft. Nichtsdestoweniger enthält das Gesetz des Größenverhältnisses mehr, als eine blos äußerliche und negative Bedingung, damit Schönes entstehen könne, seine Unzulänglichkeit zur Begründung des ganzen Schönen besteht blos darin, daß es die zwar positive, aber nur erst abstracte Grundlage ausspricht, die sich zur wirklich schönen Gestalt verhält, wie das Knochengerüst mit seinen Maaßen zu dem organischen Leib. Näheres kann über das vorliegende Gesetz an der gegenwärtigen Stelle überhaupt nicht ausgesprochen werden, denn nicht nur keine bestimmten Maaße für die Theile eines Baus lassen sich angeben, sondern auch mit Verzichtung darauf läßt sich im Allgemeinen nicht sagen, was ein Herrschendes, was ein Untergeordnetes, was dem Untergeordneten wieder untergeordnet sei und wie sich dieß theils in den Größenverhältnissen überhaupt, theils innerhalb des Werth-Unterschieds in Gliederung und Ausschmückung, der die allgemeinen Größenverhältnisse durchkreuzt, ausdrücken müsse. Denn nicht

Digitized by Google

nur die Erfindung des Einzelnen ist es, die innerhalb eines gewissen Spielraums frei über die Proportionen schaltet, sondern die Styl-Erfindung im Ganzen und Großen, ein Werk des Gesammtgeistes der Nationen, bestimmt diesen Spielraum selbst in jener verschiedenen Weise, die sich nur in der Geschichte der Baustyle im Wesentlichen angeben läßt. Wie verschieden ist die Proportion der Höhe zur Breite und Länge im griechischen und gothischen Bau, wie verändert sich das dem Werthe und Gliederungsgrade nach Herrschende, da der griechische Tempel den geistigen Mittelpunct des gothischen Doms, den Chor, gar nicht hat, wie wechseln die Verhältnisse im Untergeordneten, da jenem die Gruppen in Gruppen theilende Anlage ganz abgeht, da er nicht Fenster, nicht Seitenportale neben dem Portal hat! Aber auch das Wenige, was sich durch verschiedene Style mit einiger Gleichmäßigkeit hindurchzieht und worüber sich daher etwas Allgemeines aufstellen läßt, gehört bereits zu der Erörterung der tieferen Aufgaben der Composition, zu der wir nun übergehen, als der Stelle, worin die Proportions-Verhältnisse ihren innern Grund haben. Dieß ist das Schwere an der Baukunst, daß wegen ihrer abstracten Natur ihre verschiedenen Seiten sich trennen zu lassen scheinen wie in keiner andern Kunst, während doch jede wieder in der andern begründet ist und daher das Auseinanderhalten so leicht zum Wiederholen führt. Hervorzuheben ist noch, daß der Begriff der Proportion wesentlich eine fortlaufende Wiederkehr derselben Verhältnisse bei mehrfach vorkommenden Theilen derselben Seite und Function, sowie bei ganzen sich wiederholenden Seiten in sich schließt. Dieß führt auf das Gesetz der Symmetrie, dessen Aufführung jedoch erst andere wesentliche Momente voraussetzt.

§. 568.

Das Gesetz der **Scheidung** (§. 498) entwickelt die **Formen des Contrasts** in den Gegensätzen der **Linien** (§. 564) und der **structiv thätigen Kräfte** (§. 563). Indem die **Composition** diese **Verhältnisse** ergreift und vor Allem das Einförmige durch die milde **Form des Contrasts** zur **Mannigfaltigkeit** umzubilden hat, erhebt sie statt des gleichseitigen Vierecks das längliche zur herrschenden Grundform, theilt und öffnet die **Massen** über das bloße **Bedürfniß**. Dabei leitet sie der tiefere **Zweck**, den **Ausdruck** eines bewegten Anlaufs, eines Strebens nach oben und einer geistigen **Bezwingung** der **Massen** überhaupt zu gewinnen. Den starken Contrast entwickelt sie in den volleren Gegensätzen der Linien und dem Conflicte zwischen Kraft und Last: einem Ausdruck des Widerstreits von Weltkräften, der, wie jene mildere Entgegenstellung, seine Lösung fordert.

Digitized by Google

Die Momente, die hier auftreten, ſind in abſtracter Aufreihung alle bereits dagewesen, in einem gewiſſen Sinne ſind ſie auch ſchon zuſammengefaßt worden von §. 563 an; ſie treten aber jetzt in die neue Beziehung der Compoſition, ſie ſtellen ſich unter den künſtleriſchen Begriff des Contraſts, der ſeiner Löſung zugeführt werden ſoll. Es iſt in §. 498 eine milde Form des Contraſts (bloßer Unterſchied, Mannigfaltigkeit) und eine ſtarke (voller Gegenſatz) unterſchieden worden. Alle Kunſt bewegt ſich in dieſen Gegenſätzen, ein allgemeines äſthetiſches Geſetz gebietet jeder, ſie zu entwickeln. Dabei hat aber jede ihre beſondere Aufgabe und aus dieſer fließt für ſie die beſtimmtere Begründung deſſen, was an ſich ſchon das äſthetiſche Gefühl überhaupt fordert. Dieß zeigt ſich ſogleich an den drei Momenten, die wir als Formen der Belebung des Einförmigen zum Mannigfaltigen unter dem Begriffe des milden Contraſts zu befaſſen haben. So iſt denn die Form des Würfels an ſich ſchon leblos abſtract, es fehlt ihr die Bewegung des Unterſchieds. Es iſt daher einer der wenigen allgemeinen Sätze, die ſich über architektoniſche Proportion aufſtellen laſſen, daß das Compoſitionsgeſetz die Verlängerung des Würfels zum Oblongum fordert. Allein es liegt dabei ein beſtimmterer Zweck zu Grunde, der rein im Geiſte dieſer Kunſt begründet iſt: das Oblongum ſoll einen Anlauf, eine Bahn nach einem Ziele ausdrücken, wie ja ſein innerer Raum in Wirklichkeit den Eintretenden hinanführt zum Götterbilde, zum Hochaltar. Durch dieſes Vorherrſchen der Länge würde aber der Bau als träg an der Erde hinlagernd erſcheinen, wenn nicht die Linie des Aufſchwungs, die ſenkrechte, in einer, wenn nicht die Breite überbietenden, doch an ſich bedeutenden Höhe zur Geltung käme; auch dieß iſt eine allgemein äſthetiſche Forderung des Auges, deren Recht man dem ſtumpf abgeſchnittenen ägyptiſchen Tempel gegenüber empfindlich genug fühlt, allein es iſt auch poſitiv der Ausdruck religiöſen Aufſtrebens, der dieſes Verhältniß verlangt, wobei man keineswegs unmittelbar an den gothiſchen Hochbau zu denken hat, denn auch der griechiſche Tempel iſt kein ſo einſeitiger Langbau wie der ägyptiſche. Eine weitere weſentliche Art der Einführung des belebenden milderen Contraſts iſt nun die Maſſentheilung und Raumöffnung. Die erſtere bricht die Einförmigkeit der Flächen durch Gliederung und Ornament, reduzirt als tieferer Grund der Sparſamkeit die Mauermaſſen und geht ſo in die zweite, die Raumöffnung über, von der ſchon zu §. 563 geſagt iſt, wie ſie aus äſthetiſchem Motive das Bedürfniß überſteigt. Das allgemein äſthetiſche Prinzip, welches die Belebung des Eintönigen durch Contraſte des Mannigfaltigen gebietet, wirkt alſo in der Baukunſt in dieſer beſondern Weiſe der Maſſenbezwingung, deren beſtimmtere Formen die Lehre vom Decorativen und die geſchichtliche Ueberſicht über die Hauptſtyle zu zeigen hat. — Der ſtarke Contraſt tritt nun natürlich im vollen

Digitized by Google

Gegenſatze des Wagrechten und Senkrechten, des Geraden und Runden hervor, und in dieſen Linien bewegt ſich der Zuſammenſtoß der Grundgewalten: der Conflict zwiſchen Kraft und Laſt, zwiſchen Schub und Gegendruck. Die Compoſition hat dieſem Conflicte ſeinen vollen Ausdruck zu geben, denn der ſtarke Contraſt gibt allem Kunſtwerk erſt ſeine feſten Knochen, Kraft und Salz; in der Baukunſt aber ſoll gemäß ihrer Aufgabe, eine Symbolik der bauenden Weltkraft zu geben, vor Allem der Kampf und Gegenſchlag, auf welchem alle Organiſation des Kosmos ruht, zur Darſtellung kommen. Das mechaniſch Nothwendige erhebt ſich zum Ausdruck der Idee, daß der Streit der Vater des Lebens iſt.

§. 569.

Die Herſtellung der Einheit durch Vorbereitung, Motivirung, Löſung der Gegenſätze (§. 499) vollzieht ſich im Allgemeinen durch lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern. Dabei macht ſich nun vor Allem die durchgreifende Bedeutung der Decke (vergl. §. 563) in der Art geltend, daß ſie in ihrer Verbindung mit der freiſtehenden Stütze das Ganze zu einer organiſchen Wechſelwirkung von Kräften gliedert, welche in ihrer durchgebildetſten Form auch die Wand ergreift. Hier treten denn die zuſammenfaſſenden Linien-Verhältniſſe (vergl. §. 564) in das Leben.

„Im Allgemeinen": denn ihren vollen Ausdruck erhält die lebendige Einheit, die dieſes Ganze durchſtrömen ſoll, erſt in den Gliedern und im Decorativen überhaupt, das hier zwar allerdings als weſentlich mitwirkend ſchon in's Auge gefaßt werden muß, jedoch ohne noch zu der in §. 557, a. vorbehaltenen näheren Betrachtung zu kommen. Ehe von der Bedeutung der Decke die Rede iſt, wird die lebendige Entwicklung jedes Theils aus dem andern überhaupt als Ausdruck jener Einheit bezeichnet, denn das wichtigſte Geheimniß ſitzt zwar in jener, aber es handelt ſich auch von Anderem, wo die Decke jene große Bedeutung nicht haben kann oder gar nicht in's Spiel kommt. Im mehrſtockigen Palaſte z. B. ſoll ein Stockwerk auf das andere vorbereiten, ſo daß ſie in ihren verſchiedenen Abſtufungen von Größe des Raumöffnenden, von äſthetiſcher Entwicklung überhaupt aus einander hervorzuwachſen ſcheinen, bis das Glänzendſte erreicht iſt und dann dieſe Bewegung in einem letzten unſcheinbareren und leichteren Stockwerk ſich auslebt; es erhellt daraus, wie verkehrt es wäre, den unterſten Stock am reichſten auszuſtatten. Im durchgegliederten Thurme ſoll ſich das Achteck aus dem Viereck und aus jenem die Pyramide wohlvorbereitet herausgliedern. Das Portal, die Façade überhaupt bereitet auf ein reiches und großartiges Inneres vor.

Digitized by Google

Der einzeln, von der Kirche getrennt ſtehende Campanile iſt ein iſolirtes, in das Ganze nicht aufgenommenes, mit dem Langbau jener einen ungelösten Kontraſt darſtellendes Gebilde. Das Wichtigſte iſt nun aber allerdings die Decke. Hier fällt mit dem ſtärkſten Conflicte zugleich die Löſung in Eines zuſammen, denn wie ſie als übergelegte Laſt allen tragenden Theilen den Kampf bietet, ſo faßt ſie als das ausgeſpannt Spannende zugleich ſie alle mit Macht zuſammen und von ihr aus geht die Verwandlung aller weſentlichen Theile des Baus in Glieder eines Organismus, wie dieß in jenem ſchon zu §. 562, 1. angeführten Satze Böttichers ausgeſprochen iſt, der das Thema enthält, welches der Geſchichte der Style zu Grunde liegt. Eben der Streit der Kräfte iſt daher auch ihre Einheit, und das Bild der Wohlordnung des Lebens, wie es aus dem Kampf der Gegenſätze ſich erzeugt, der Harmonie aus Disharmonie, der Geiſt, der aus den Reibungen der Materie aufblitzend Alles in ſeine Einheit zuſammenfaßt, hat daher hier ſeinen geheimnißvollen Sitz. Die Vorbereitung der kämpfenden Gewalten auf den Zuſammenſtoß iſt bereits die Vorbereitung auf ihre beruhigende Zuſammenfaſſung: die Wand und noch mehr die freiſtehende Stütze wächst der Laſt der Deckung entgegen und findet nun eben in dieſer Leiſtung ihre Ruhe, ihre Feſtigkeit, die Decke legt ſich mit ihren Enden auf, breitet ihren übrigen Theil frei ſchwebend über und dankbar für das Auflager ſchenkt ſie dem Tragenden eben durch ihren Druck ſeinen Halt und Beſtand; nur ſoll natürlich in dieſer Verſöhnung der Ausdruck des Conflicts nicht verſchwinden: Fenſter und Thüren folgen in der Form ihrer Bildung demſelben Geſetze, und ſo bleibt kein Architekturtheil übrig, der nicht in die Wechſelwirkung des Ganzen eingefaßt wäre, Alles iſt ſich gegenſeitig Motiv; aufſtrebende Thürme, wo ſie hinzutreten, erſcheinen wie Blumen mit hohen Stengeln, die aus dieſem vollen, lebensreichen Organismus aufſchießen, um weithin ſeine Herrlichkeit zu verkündigen. Nun erſt erhalten auch die in §. 564 noch abſtract aufgeführten Linien-Verbindungen ihre wahre concrete Bedeutung; ſie ſind nur die äußere Grenze organiſcher Verhältniſſe wirklicher Körper: die wagrechte über der ſenkrechten erſcheint in dem über Wand und Säule geſpannten Gebälke, die runde über der ſenkrechten im Gewölbe; jene ruht auf der Säule, dieſe auf dem Pfeiler; jene läßt die Wand noch ungegliedert, dieſe zieht auch die Wand in die allgemeine Gliederung wechſelwirkender Kräfte. Die ſchrägen Linien zum Giebel zuſammentretend bilden das Dach, das in ſeiner mechaniſchen Bedeutung nur ſchützend, in ſeiner äſthetiſchen ſchließlich das Ganze noch einmal nach außen zuſammenfaſſend wirkt und der Höherichtung ihre vollſtändige Entwicklung gibt. Noch eine andere Bedeutung erhält die ſchräge Linie in der gothiſchen Baukunſt: ſie beherrſcht als Diagonale auch die Gliede-

Digitized by Google

rung des Innern in ihren Gewölbefeldern und besonders den polygonen Theil des Grundrisses; aber auch in dieser Anwendung hat sie wesentlich zusammenfassenden Charakter.

§. 570.

1. **Das einheitliche Leben des Ganzen als Rhythmus (§. 500) muß sich, da es sich nicht in dem freien Flusse der individuellen Linie bewegen kann, zunächst in einer um so strengeren Durchführung jener allgemeinen Grundlagen alles individuellen Lebens (§. 558), erhoben zum bindenden Gesetze der Symmetrie, geltend machen. Dieselbe ist als Gleichseitigkeit bei nur gedachtem Mittelpuncte bloße Regelmäßigkeit; in ihrer wahren Bedeutung tritt sie auf, wenn der Mittelpunct als ausgebildeter Körper zwei oder mehrere gleiche Seiten beherrscht, und ihre reichste Form ist die gruppirte Symmetrie, wo die sich gegenüberstehenden Seiten selbst wieder solche Mittelpuncte haben**
2. **(vergl. §. 265). Die Symmetrie entwickelt sich nothwendig in der Zwei- und Dreizahl mit den aus ihr hervorgehenden Zahlfortschritten (vergl. §. 500, 2.); dasselbe Zahlengesetz greift aber als Ausdruck des in der Symmetrie nicht erschöpften rhythmischen Lebens durch die Hauptmomente des Ganzen.**

1. Die Gliederung (§. 569) ist noch nicht der Rhythmus, wie er in §. 500 dargestellt ist. Er verhält sich zu ihr, wie der allgemeine Lebensstrom zu den festen Formen im organischen Leibe: diese sind zwar die Röhren, durch die er fließt, die Knotenpuncte, in denen er sich taktfest sammelt, allein die Bahn seiner Bewegung, sein Aushohlen, Ausathmen, sich Ansammeln, neues Ausströmen bis zum Schlußpuncte kann und muß in der Betrachtung getrennt werden von den Fügungen der Theile, durch die er sich bewegt. Wir haben erst ganz allgemein einen Rhythmus der Verhältnisse und Linien in §. 557 gefordert und in §. 566 die ganze Composition als Rhythmusbildend gefaßt; der Begriff erhält aber jetzt engern Sinn und bestimmt sich vorerst zum Gesetze der Symmetrie. In den Künsten, die das individuelle Leben nachbilden, wird die rhythmische Bewegung als ein Geist der Einheit auftreten, der als eine unberechenbare, freie Strömung Theile beherrscht, die entweder, wie im vorhin gebrauchten Beispiele, zwar als Glieder an Form einander gleich sind, doch nicht in abstract geometrischem Sinne und zudem durch ungleiche Stellung unterschieden, oder überhaupt ungleich, wie in einer Landschaft, einem Drama. Die Baukunst aber bildet ja nicht das individuelle Leben im freien Spiele seiner Linien nach, sondern sie nimmt, wie dieß in §. 558 gezeigt ist, nur die allgemeinen Grundlagen, welche als verborgene Regel alles Leben binden, gleichsam das Knochengerüste aus dem Fleische des Lebens oder aus dem wechselnden Geiste die zeitrechnenden

Digitized by Google

Marken seiner Besinnung für sich heraus als das Element, worin sie idealisirend bildet und tiefe Bedeutung symbolisch niederlegt. Hier, in diesem Gebiete der abstracten Linie, kann der Rhythmus nicht ein freies Spiel des Ungleichen unberechenbar beherrschen, sondern er muß sich vorerst ganz abstract so äußern, daß er das Ungleiche selbst gleich macht, d. h. daß Solches, was von einem Mittelpuncte mehrzählig ausstrahlt, diesem zwar ungleich, aber untereinander gleich ist, und dieß eben ist die Symmetrie. Shakespears Lear z. B. führt zwei Fabeln nebeneinander her, sie sind sich ähnlich, aber nicht gleich, die Handlung der einen folgt der andern mit raschen Schritten, doch bleibt sie auch zurück, um sie wieder einzuholen u. s. w.; im Bauwerke dagegen müssen zwei Haupttheile, die parallel sich gegenüberstehen, einander ganz gleich sein an Maaßen, Zahl ihrer Einzeltheile u. s. f. Ueberall wo das Starre erst in dieser allgemeinsten Weise gestaltet wird, muß diese gemessene Bindung und gezählte Gleichseitigkeit herrschen, nicht nur in der höhern Architektur, sondern in aller Tektonik (vergl. Schleiermacher Aesth. S. 443. ff.). Daß hiedurch die Proportion erst ihren bestimmten Inhalt bekommt, ist zu §. 567 bemerkt. Es sind nun die verschiedenen Arten der Symmetrie bestimmter zu unterscheiden. Die erste, abstracteste Form ist die Gleichheit von zwei Seiten nach Linie, Maaß, Zahl und Form einzelner selbstständiger Theile, wie Fenster, Säulen u. s. w., die sich ergibt, wenn man durch ein (schlechthin oder relativ) Ganzes als theilenden Mittelpunct eine nur gedachte Linie zieht. Schneidet diese ideale Linie der Länge nach durch die Mitte eines reicher gegliederten Baus oder senkrecht durch einzelne Theile, woran runde oder geneigte Linien vorkommen, wie bei Portalen, Säulen, gewölbten Fenstern, Dachgiebeln, so tritt der in §. 265 hervorgehobene Fall ein, daß die beiden Seiten das umgedrehte Gegenbild von einander darstellen. Aber nicht beliebig nach verschiedenen Richtungen kann man eine solche theilende Linie als Mittelpunct für gleiche Seiten ziehen; solche fallen nicht ab, wenn man die Mitte eines Oblongums quer von oben durchschneidet: selbst im griechischen Tempel kann nach außen die Vorhalle reicher gegliedert sein, als die Hinterhalle, und im Innern begründet die Stelle des Götterbildes, das geschlossene Gemach an der Hinterseite der Celle eine Ungleichheit; die gothische Kirche aber zerfällt so in zwei Seiten von noch viel auffallenderer Ungleichheit. Ebensowenig entsteht, wenn man in der Breite durchschneidet, eine Symmetrie des Obern und Untern. Dieß ist eben ein Beweis, daß die Symmetrie nicht Alles ist; sie kann das aus tieferer Quelle Gegliederte nur in Einer Richtung durch ihr Taktgesetz beherrschen. Die reichere Form der Symmetrie nun entsteht, wenn der herrschende Mittelpunct als besondere Form sichtbar hervortritt, wie im Bau des Mittelalters an der Façade das

Digitized by Google

höhere Mittelschiff mit dem Portal, in einem Palaste der reichere Mittelbau zwischen den Flügeln u. s. w. Der beherrschten Seiten können nun mehr sein, als zwei, z. B. vier in der Grundform des griechischen Kreuzes mit vier gleichen Armen, die von dem Kuppelbau in der Mitte auslaufen. Die reichste Form ist, wenn die beherrschten Seiten selbst wieder diese Theilung des Ganzen durch eine reichere Mitte darstellen, indem sich in ihnen wiederholtes Gleiches um eine solche gruppirt, wie wenn Säulen mit Pfeilern wechseln, wenn gruppirte Fenster um ein reiches Portal sich gegenüberstehen, wenn die Querschiffe einer Kirche mit Thürmen versehen vom Centralpuncte aus sich entwickeln. Alles dieß kann sich nun natürlich in reicherer Weise ausbreiten in einer ganzen Gruppe von Gebäuden, aber die größere Mannigfaltigkeit des Symmetrischen geht hier auf Kosten der strengen Geschlossenheit, wie sie in Einem Bau sich durchgliedert. Schließlich ist noch zu bemerken, daß Mangel an Symmetrie, wie sie durch Laune, durch äußere Hindernisse, Zufälle eindringt, nie vom architektonischen, sondern nur vom malerischen oder überhaupt nicht rein ästhetischen, sondern mit geschichtlichen Empfindungen gemischten Standpunct aus gebilligt werden kann, und da mag freilich das Unregelmäßige namentlich in größeren Ganzen, wie Straßen, öffentlichen Plätzen schöner erscheinen, als die kahle Regelmäßigkeit unhistorischer moderner Städte.

2. Es ist zu §. 500, 2. gesagt, daß in den Künsten, die nur in entferntem Sinn nachahmende sind, ein Zahlgesetz, insbesondere ein Zwei-, Drei- und Fünfschlag mit besonderer Bestimmtheit auftreten müsse. In der Symmetrie herrscht klar die Zwei, wo die Mitte eine nur gedachte ist und die unterschiedenen Einzeltheile der gleichen Seiten nicht gezählt werden; werden diese gezählt, so geht die Progression in geraden Zahlen, also auf Grundlage der Zwei fort. Tritt die Mitte als besondere Form hervor, so herrscht die Grundzahl alles Lebens und aller Bewegung, die Drei, und da sich die beherrschten Seiten wieder zweifach oder mehrfach theilen, so schreitet die Progression von da weiter fort. Man darf bei den „aus der Zwei- oder Dreizahl hervorgehenden Zahlfortschritten" natürlich nicht an die reine Regel der Arithmetik denken. Die Drei kann zu vier, fünf, sieben u. s. w. fortschreiten, wenn die Mitte mit drei, vier Ausstrahlungen u. s. w. zusammengerechnet wird. So ist es auch in der Symmetrie des Organischen. Die Symmetrie ist nun aber nur der Niederschlag des rhythmischen Lebens in der Gleichbildung sich wiederholender Theile; diese Theile selbst sind Ausstrahlungen der Kraft des Ganzen, die in ihrer Entfaltung sich sammelt, gesammelt sich wieder entfaltet und endlich beruhigt ihr Leben abschließt. Der Rhythmus wird daher in den Hauptmomenten der Fügung des Ganzen seinen all-

Digitized by Google

gemeinen, die Symmetrie nun unter sich begreifenden Ausdruck haben, aber auch dieser muß sich in einer streng geometrischen Kunst in einem Zahlenverhältniß äußern. Nur bewegt sich jetzt die Zählung in andern Richtungen und ist nicht mehr von einem gleichen Maaße gezählter Theile die Rede. So gibt denn in der Richtung der Höhe das Tragende und Getragene einen vollen Zweischlag, nimmt man den Unterbau dazu, so ist es ein Dreischlag. Unterscheidet man zwischen Dach und Säule oder Wand das Mittelglied des Gebälkes, so spricht sich ohne den Unterbau wieder eine Drei, mit diesem eine Vier aus. Zieht man das Massentheilende und Raumöffnende bei, so tritt in der Mauer Sockel, Hauptfläche, Fries, in den frei stützenden Körpern Fuß, Schaft, Capitell, im gothisch gegliederten Thurme Viereck, Achteck, Helm einander im Drei-Tacte gegenüber. Im Kreuzgewölbe scheiden sich vier Felder, der Schlußstein als herrschende Mitte eingezählt gibt die Fünf. Im Wohnhaus wird die Zahl von drei Stockwerken die rhythmisch beste sein. Geht man dem Grundriß nach in die Länge und Breite, so gibt im griechischen Tempel die Celle mit Vor- und Hinterhalle eine Drei, dieß Ganze mit dem Säulen-Umgang eine Zwei; der gothische Bau läßt verschiedene Ausgangspuncte der Zählung zu: die Vierung als herrschende Mitte mit den vier Ausstrahlungen Chor, Querschiffe, Langschiff bildet eine Fünf; nimmt man den Chor als reichern Vorschuß des Centralpuncts der Vierung mit diesem zusammen und so als Herrschendes, so schickt dieser Kern zwei Arme nach der Seite, einen dritten in gerader Richtung aus; geht man aber von der Façade aus, so hat man im Langschiff den einheitlichen Ausgang, der sich in den Quer-Schiffen nach zwei Seiten auseinanderschlägt und in der Schluß-Einheit des Chors wieder zusammenfaßt. Die Verschiedenheit dieser Zählungsweisen, deren eine wie die andere zuläßig ist, beweist nun aber allerdings, daß die Zahl nicht der Kern des ästhetischen Geheimnisses, sondern nur sein Ausdruck ist; das Wesen der Sache ist die Bewegung mit ihren gegensätzlichen Wendungen und ansammelnden Ruhepuncten, diesen Tactschlägen mit den Ausathmungen dazwischen; im ästhetischen Genusse läuft ein Zählen dieser Momente nur dunkel und halbbewußt unter, wirft sich das Bewußtsein darauf, so kann verschieden gezählt werden, nur daß die Progressionen der geraden oder ungeraden Zahl auf die bezeichnete Weise einen Zwei- oder Dreischlag mit den genannten Fortschreitungen immer unterscheiden lassen. Jede weitere mystische Ausdeutung ist schon zu §. 561 Anm. 1. abgewiesen. Eine solche hat sich namentlich an die Messungs-Verhältnisse der gothischen Baukunst gehängt, denen man ein allegorisches Zahlen-Geheimniß unterlegte, das in ihren Gewerks-Vereinen bewahrt sein sollte. Die Grundzahl soll im polygonen Chorschluß gegeben sein: ist er dreiseitig aus dem Achtecke construirt, so

Digitized by Google

soll die Zahl acht in den Pfeilern, in den Länge-Maaßen der ganzen Kirche herrschen; ist er dreiseitig aus dem Sechsecke construirt, die Sechs; ist er fünfseitig, die Fünf; ist er siebenseitig, die Sieben. Auch auf die Gestaltung der Fenster und Ornamente soll die Grundzahl Einfluß gehabt haben u. s. w. Diese Zahlen werden dann mystisch gedeutet. So Stieglitz (Gesch. d. Bauk. S. 538 ff.), Hoffstadt (Goth. ABCBuch S. V ff.), der jedoch sonst sein großes Verdienst in der Erforschung des geometrischen Elements im gothischen Styl hat. Wir verweisen übrigens auch hier auf Schnaases Kritik dieser Ansichten (Gesch. d. bild. Künste Bd. IV, Abth. 1 S. 287 ff.). Die Annahme einer Grundfigur für das Ganze des gothischen Gebäudes gehört zunächst nicht hieher, wo nur von Zahlenverhältnissen die Rede ist, doch fällt die Behauptung des Durchgehens der übereinander gelegten Quadrate (Quadratur, Achtort, Achtuhr) oder Dreiecke (Triangulatur) durch das Ganze in diese Kategorie der äußerlich mathematischen Fixirung des Schönen; auch diesen Punct dürfen wir der kunstgeschichtlichen Kritik überweisen (vergl. Schnaase a. a. O. S. 319 ff.). — Fassen wir aber, was von der Proportion in §. 567 allgemein gesagt ist, mit dem Satze zu §. 568, 1., wonach ein bestimmtes Gesetz der Proportion im Unterschiede der Länge von der Breite und Höhe sich hervorstellte, zusammen und fragen nun, ob das Gesetz des Rhythmus in den Tactschlägen seiner Athmung nicht weitere Bestimmungen begründe, so ist die Antwort, daß solche in einem gegebenen Style, doch ebenfalls mit einem großen Spielraume für die individuelle Erfindung, sich entwickeln werden. So ist in der gothischen Kirche die Einheit, von welcher die ungefähre Bestimmung der Verhältnisse des Grundrisses ausgeht, in dem Quadrate gegeben, das in der Vierung des Kreuzes liegt; es wiederholt sich einfach in jedem Querschiffe, mehrfach, gewöhnlich dreimal im Mittelschiffe des Langhauses, theilt sich in Hälften im Seitenschiffe, so daß je zwei halbgroße Quadrate jedem ganzen des Hauptschiffes zur Seite liegen. In der Pfeiler-Reihe drückt sich dieses Verhältniß dadurch aus, daß der Abstand zwischen zwei Pfeilern die Breite der Seitenschiffe, zwischen drei die des Mittelschiffes, also des Grundquadrats darstellt. Nach der Chorseite wiederholt sich das Quadrat einfach und der polygone Chor-Abschluß legt sich an dieses Quadrat so, daß sein Radius die Hälfte der Breite desselben beträgt. So kehrt theils ganz, theils zur Hälfte getheilt das Grundmaaß wieder und stellt sich ein Rhythmus zählbarer Maaße im Grundrisse dar (s. Schnaase a. a. O. S. 128. 129). Doch auch dieß ist nur das Durchschnittsverhältniß, modificirt sich verschieden in der Wirklichkeit und so sind wir von allen Seiten von dem Berechenbaren zum Unberechenbaren der Schönheit geführt.

Digitized by Google

§. 571.

Die architektonische Schönheit bewegt sich in allen, von §. 564 an aufgeführten Momenten und faßt sich im Rhythmus so zusammen, daß sie ihm das Wohlverhältniß der Eurhythmie gibt. Ueber dieselbe kann nichts Weiteres ausgesagt werden, als daß sie ein andeutendes Bild des Weltalls (vergl. §. 561) als eines zur reinen Harmonie geordneten Ganzen vor Augen stellt.

Die Symmetrie kann noch nicht die Schönheit selbst sein, denn es kommt ja erst darauf an, was sich gegenübersteht und um welchen Mittelpunct. Wir haben verschiedene Arten der Symmetrie angegeben, deren jede selbst wieder ihre specielleren Verschiedenheiten zuläßt. Der tiefere, allgemeinere Rhythmus, der durch die Symmetrie mit seinen Taktschlägen greift, kann selbst verschiedener Art und in jeder Art zwar vorhanden, aber mangelhaft entwickelt sein. Im Rhythmus nun faßt sich schließlich das Geheimniß der architektonischen Schönheit zusammen. Er steht selbst über der Gliederung, welche das allgemeine System der Linien (§. 564), der Hauptrichtungen (§. 565), der Arten des Contrastes (§. 568) und seiner Lösung (§. 569) bedingt; denn der Unterschied der Gliederung bestimmt den Unterschied der Style, es sind aber in jedem Styl schöne und unschöne Verhältnisse möglich; es gibt keinen Rhythmus ohne Gliederung, er ist nicht denkbar außer ihr, aber von ihr noch zu unterscheiden. Er entfaltet die Schönheit seiner Verhältnisse namentlich im Rahmen der Oekonomie (§. 566), der Proportion (§. 567) und schließlich der Symmetrie, aber eben weil das innere Leben, das durch diesen Rahmen strömt, sich nicht bei Schuh und Zoll bestimmen läßt, ist auch dieser Rahmen ein veränderlicher, nicht zu bestimmender. Und so läßt sich denn Weiteres schlechthin nicht aussagen, als: der Rhythmus soll schön sein. In der That ist nicht zu fragen, warum man denn ein Näheres über die Schönheit in der Baukunst nicht feststellen könne, sondern wie man dazu komme, nur zu meinen, man könne es? Und die Antwort ist, daß der Grund in der abstracten Natur dieser Kunst liegt. Keine andere Kunst außer der Musik legt wie sie die ganze Schönheit in Messungs-Verhältnissen nieder und da vergißt man leicht, was schon nachdrücklich hervorgehoben ist, daß das ausgeführte Gebäude zwar nachgemessen werden kann, aber von dem blos Nachmessenden darum nie erfunden wäre, d. h. daß auch hier die freie Erfindung der Phantasie es ist, welche das Schöne schafft. In geistiger Allgemeinheit aber läßt sich natürlich ganz fest bestimmen, was architektonisch schön sei. Schönheit ist vollkommener Ausdruck der Idee in der reinen Form. In der Baukunst ist die Idee des Weltgebäudes symbolisch darzustellen und ein Gebäude ist schön, wenn

es dieſe Idee in ihrem wahren Vollgehalte, d. h. als die Idee eines wohlgeordneten Ganzen, einer lebendigen, ſich bis zur Beruhigung auslebenden Wechſelwirkung der Kräfte, kurz wenn es den Koſmos darſtellt.

§. 572.

Das äſthetiſche Leben des Bauwerks bliebe aber ein verborgenes, wenn es ſich nicht eine beſondere Welt von Formen erzeugte, die ſich als ſein decorativer Ausdruck (vergl. §. 557, 3.) der Kernform anlegen. Es ſind dieß theils Umbildungen der Oberfläche fungirender Hauptglieder, wodurch insbeſondere die freiſtehende Stütze zur Kunſtform der Säule und des Pfeilers wird, theils eigene Bildungen oder Glieder im engeren Sinne, welche, die weſentlichen Theile des Bauwerks umſäumend, den Contraſt, ſeine Vorbereitung, Motivirung, Löſung und überhaupt den Rhythmus zur Anſchauung bringen. Dieſe ſind theils runde, theils gerade; die erſteren ſind vorherrſchend durch die Fiction motivirt, als wäre der Stoff urſprünglich weich geweſen; im Uebrigen ſind die Motive aus der Pflanzenwelt, aus dem Mechaniſchen, aus der Baukunſt ſelbſt entlehnt. In ihrer Verbindung heißen die Glieder bei längerer Ausdehnung Geſimſe.

Die Grenzen dieſes Gebiets ſind nach zwei Seiten ſchwer zu beſtimmen; die eine dieſer Seiten liegt auf folgendem Puncte: an den architektoniſchen Hauptgliedern werden Geſtaltungen vorgenommen, welche gerade in ihrem Hauptheile nicht als beſondere, angelegte Form erſcheinen, durch welche vielmehr das ganze Hauptglied iſt, was es iſt, ſo an der Säule, am Pfeiler, am Gebälke, an den Gewölbe-Gurten. Jene beiden insbeſondere gewinnen erſt hiedurch die Kunſtform, welche ſchon in §. 563 hervorgehoben werden mußte. Ein Theil jener Geſtaltungen beſteht bereits aus Gliedern im gewöhnlichen engern Sinn und dieſer Complex pflegt bei der Lehre von Säule und Gebälk u. ſ. w. abgehandelt zu werden, wiewohl der letztere Theil bei der beſondern Erörterung der Glieder auch vorkommen muß. Wir ziehen das Ganze jener Bildungen in Einen Abſchnitt mit den Gliedern zuſammen. Die andere Seite iſt die Grenze nach dem eigentlichen Ornament hin: nimmt man, wie Böttiche r, durchgängig die Blumen- und anderen Formen, die den Gliedern urſprünglich aufgemalt, ſpäter plaſtiſch an ihnen ausgeladen ſind, als das urſprüngliche Motiv der Entſtehung des ganzen Glieds, ſo läuft die ganze Lehre von den Gliedern unterſcheidungslos in die vom Ornament hinüber. Wir werden Böttiche r nicht durchaus folgen können und eine ungefähre Grenze zu beſtimmen ſuchen. Innerhalb des Gebiets der eigentlichen Glieder zeigt ſich eine weitere, ſchon zu §. 557, 3. angedeutete Schwierigkeit: einige

Digitized by Google

haben noch Function; so schützt die Gliedergruppe, die das Kranzgesimse bildet, vor Regen, die Triglyphe trägt, der Abakus des Kapitells ist nicht absolut nöthig, aber doch dienlich; Console oder Kragstein trägt bald wirklich, bald nur scheinbar; andere fungiren entschieden nicht und liegen daher näher an der Grenze des eigentlichen Ornaments; Hübsch (D. Architektur u. s. w. S. 13) nennt sie Zierglieder. Wir heben das Wesentliche dieser schwierig abzugrenzenden Formenwelt hervor und beginnen von jenen Umgestaltungen ganzer Körper, welche decorativ das statische Leben aussprechen. Die freistehende Stütze soll ihre Tragkraft kundgeben durch einen Schein, als wüchse und stiege sie mit organischem Schwunge ihrer Last entgegen oder stemmte sich (als Pfeiler) nicht nur gegen den senkrechten Druck, sondern auch gegen den Seitenschub. Der einfacheren Aufgabe des bloßen Widerstands gegen den Druck von oben wird eine Belebung entsprechen, welche in das Pflanzenreich, in den central peripherischen Wuchs des Baumstamms hinüberspielend den Körper cylindrisch bildet und, um die Anspannung einer elastischen Kraft anzudeuten, ihn gegen die Mitte schwellt (Entasis), nach oben aber verjüngt. Dieses Hinanstreben wird im Zusammenstoße mit der Last naturgemäß mit einer Ausbreitung schließen, welche wir bei den eigentlichen Gliedern zu erwähnen haben; wir nehmen aber hier zum Voraus Rücksicht auf sie, weil eine weitere Form der Belebung des Schaftes wesentlich mit ihr zusammenhängt: um nämlich das Aufstreben zum Stützen noch bestimmter zu charakterisiren, werden ringsum Furchen, Canneluren am Cylinder aufwärts gezogen, welche, energische Schattenstreifen erzeugend, das Auge nöthigen, an ihm hinanzusteigen, und mit den Gräten oder Stegen, welche zwischen ihren Eintiefungen heraustreten, die concentrisch angespannte, durch die Anspannung eine scharfe Ausquellung hervorpressende Kraft darstellen; das Motiv aus der analogen Natur, das dieser Form (Rhabdosis) zu Grunde liegt, hat Böttticher (a. a. O. S. 135) im Stengel der Schirmtragenden Dolde nachgewiesen, wo denn eben in der Eigenschaft des Schirmtragens die Vorankündigung jener obern Ausbreitung liegt. Eine dazwischen geschobene Platte wird den Zusammenstoß jener Ausbreitung mit dem Architrav mildernd, schützend, überleitend vermitteln. Nehmen wir nun hinzu, daß der Druck von oben auf den untersten Theil der Säule auch hier Ausschwellungen motiviren muß, durch die sich ihr Körper vom Unterbau abheben wird, und daß etwa auch hier eine dazwischen gefügte Platte den Zusammenstoß mit dem Unterbau vermitteln wird, so haben wir die organische Drei-Gliederung der Säule in Fuß, Schaft, Kapitell und damit eine neue klare Form jenes Zahlengesetzes §. 570, a. Eine andere, stärkere Art der Belebung wird der Gewölbetragende Pfeiler fordern; die ausquellenden Rippen der Gewölbe-Gurten bedingen besondere Ansätze, die an ihm auswachsend ihnen

Digitized by Google

zum Träger dienen (Dienste) oder sich in sie fortsetzen. Der Bündel von Rundstäben, zu welchem dadurch der Pfeiler sich gestaltet, wird aber nicht als blos mechanische Ansetzung, sondern als organische Ausquellung erscheinen, wenn tiefe Höhlungen zwischen ihnen eine in der Anspannung sich zusammenfassende und dadurch wieder die convexe Rundung hervorpressende Kraft zum Ausdrucke bringen. Auch hier klingt ein Naturgebilde an: der Stengel von Pflanzen, die aber nicht Schirme, sondern weiter verzweigt runde Früchte, Kürbisse, Heidelbeeren, glockenförmige Blumen (salvia splendens) tragen (s. Metzger Gesetze und Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustyl S. 8 und Taf. III), was dem gewölbstützenden Körper entspricht. Die weitere Umbildung, welche in der Uebereckstellung liegt, wird bei der Darstellung der gothischen Baukunst zur Sprache kommen. Aehnliche Belebung wie an der Säule wird nun auch kleineren Stützen angemessen sein; so erhält die Triglyphe als viereckig aufstrebende Stütze des Kranzgesimses winklicht eingeschnittene Furchen nach Art ähnlich gefurchter Pflanzenstengel. Anders wird es sich mit Körpern verhalten, welche vereinzelt und selbständig aus Wand oder Pfeiler hervortreten, um scheinbar oder wirklich eine Last, Balkon, Fensterbank, Kranzgesimse, Gewölbegurten, auch Bildsäulen u. dgl. zu tragen: Consolen, Kragsteine; ihre Vorderseite wird eine ausgeschweifte Grundform annehmen, welche schon den eigentlichen Gliedern angehört, wiewohl sie in verschiedenartiges Ornament ausblühen mag. Wir müssen aber von dieser Erwähnung selbständigerer, einzeln eingesetzter Ausladungen noch einmal zur Umbildung der Oberfläche von Hauptkörpern zurückkehren. Nicht nur die freistehende Stütze nämlich, sondern auch die Wand soll in einer durchgegliederten Baukunst in einer Weise belebt werden, welche die Einförmigkeit ihrer Fläche theilt und ihr zugleich den Charakter des Aufstrebens gibt durch hinansteigende Ausladungen, welche die Dienstleistung des Tragens dem übrigen Körper abzunehmen scheinen oder zum Theil wirklich abnehmen: dieß sind Halbsäulen, Pilaster, Lissenen, Formen, deren Motiv aus der Architektur selbst entlehnt ist. Die bedeutenderen Bildungen nun, die wir hier zuerst aufgeführt, gehören der Vorbereitung und Motivirung des Kontrasts an: ehe das Auge bei dem Zusammenstoße der Kraft und Last ankommt, sieht es denselben in schlank ansteigenden Formen vorangekündigt, die Kraft gerüstet zum Kampfe, bewegt ihm entgegenstrebend. Der Zusammenstoß selbst aber drückt sich nun sammt seiner Lösung in den eigentlichen Gliedern aus, zu denen wir jetzt, nachdem wir sie im Bisherigen nur theilweise beigezogen und angedeutet, übergehen, um sie für sich im Zusammenhang zu betrachten. Die Glieder sind theils runde, theils geradlinigte Profilbildungen, welche an allen wesentlichen Grenzen des Baus hinlaufen und die doppelte Bedeutung haben, sowohl die Grenze und

Digitized by Google

den an ihr stattfindenden Kampf der Kräfte durch eine energische Scheidung zu markiren, als auch diese Scheidung wieder aufzulösen, das Vorangehende zu dem Folgenden in organischem Uebergang hinüberzuführen. Sie erscheinen zwar auch als äußerste Einfassungen, wie das Kranzgesimse des Giebelfelds, dieß aber nur für den Anblick von einem gewissen Standpunct aus, denn an sich führt im Gebäude Alles ineinander über; so ist jenes Kranzgesimse die Bordbahn des Dachs, tritt also scheidend und vermittelnd zwischen dieses und das Giebelfeld. Man kann die einzelnen Glieder nicht danach eintheilen, daß sie scheiden, Conflict ausdrücken oder hinüberführen, den Conflict lösen: das Conflict-Ausdrückende ist zugleich auch lösend; die runde Ausladung, welche von der Last hervorgedrängt erscheint und daher allerdings vorherrschend den Zusammenstoß ausdrückt, hat doch durch ihr Profil auch die Bedeutung, das Vor- und Zurückstehende, Tragende und Getragene aufeinander zurückzuführen, und das Geradlinige, was wie ein Band zusammenhält, schneidet zugleich durch das eckige Profil seiner Hervorragung einen Haupttheil vom andern mit scharfer Bestimmtheit ab. Die Glieder gemahnen so an die Interpunction in der Schrift, welche zugleich logisch theilt und verbindet; tiefer ist die schon oft gebrauchte Vergleichung mit der copula in der Rede, welche allerdings wesentlich Band ist, aber als solches ebensosehr den Gegensatz von Subject und Prädicat markirt, denn gerade das dazwischen tretende Band zeigt, wie diese Momente einer Verknüpfung bedürfen. Aber auch mit Hervorragungen und Schattenstreifen am Organischen, wie mit Augenknochen, Brauen, Augenlidern sind die Glieder zu vergleichen; ein stattlicher Bau ohne kräftig ausgesprochenes Dachgesimse gleicht einem Gesichte mit kaum sichtbaren Augbrauen, schmalen, dünnen Lidern und dürftigen Wimpern; das gewöhnlichste Tischlergeräthe, Thüre, Lambris ist ohne Glieder einem solchen faden Gesichte gleich. Die tiefste und wahrste Vergleichung aber ist die mit den Gelenken des organischen Leibs, die durchaus ebenso wesentlich abtheilend, als, mit ihren Einlassungen und Bändern, vereinigend sind wie die Glieder in der Baukunst. Nunmehr erst leuchtet ein, was bei allem über die Gliederung im Großen bisher Gesagten auf die eigentlichen Glieder Hinüberweisendes bemerkt ist: diese sind der schließliche künstlerische Ausdruck jener ganzen structiven Belebung, wodurch das Bauwerk zu einem rhythmisch bewegten Organismus wird. Ueberblicken wir nun die wesentlichsten Formen. Den Hauptunterschied begründet das runde und geradlinigte Profil. Unter den runden Gliedern sind es die convex ausgebogenen, welche, wie schon gesagt, zunächst dem Ausdrucke des Contrasts dienen, denn sie erscheinen einfach als Anschwellungen, hervorgebracht durch eine Fiction, welche spielend annimmt, der Stoff sei ursprünglich weich gewesen und durch den Druck der Last herausgequollen. Fassen wir nun sogleich

den oben erſt flüchtig berührten Punct des Zuſammenſtoßes der Säule mit ihrer Laſt in das Auge, ſo ſehen wir hier die herauspreſſende Gewalt in dem ſogenannten Wulſt (Echinus) ausgedrückt; wir können in ihm nicht wie Böttticher das Motiv eines Blätterkelchs mit ganz übergelegten Blättern, alſo eine überfallende Welle finden; das äſthetiſche Motiv, das den Gliedern zu Grunde liegt, kann allerdings nur frei ſpielende Andeutung eines Analogons aus der Natur oder verwandten mechaniſchen Formen ſein und die Vorſtellung einer förmlichen Uebertragung führt zum Widerſinn; dieß gilt natürlich auch von jener Fiction des Ausſchwellens eines weich gedachten Stoffs: ſie wird in der Andeutung gleichſam wieder zurückgenommen, ſonſt müßte ja die ganze Form der unterliegenden Maſſe als zerdrückt dargeſtellt werden, oder wenn man lieber will, das Zurücknehmen objectivirt ſich als augenblickliche Wiederverhärtung der Maſſe, welche nur eine mäßige Anſchwellung zuläßt; allein die Analogie muß doch wirklich zutreffen; ein Blätterkelch aber kann auch nicht einen Augenblick nur analog als einer drückenden Laſt untergelegt vorgeſtellt werden, weil er völlig kraftlos, widerſtandslos iſt. Iſt daher ein ſolcher dem Wulſte des doriſchen Säulencapitels durchgängig aufgemalt und tritt am joniſchen als ſogegenannter Eierſtab plaſtiſch hervor, ſo können wir dieſe vegetabiliſche Form nur als weiteren ornamentiſtiſchen Zuſatz, der ſich aus dem Profile der Ausſchwellung ergab, nicht als urſprüngliches Motiv derſelben faſſen. Den Pfühl (Torus) faßt Böttticher als einen Bundwulſt, d. h. eine Anhäufung von umgeflochtenen Bändern, wonach wir ihn nicht hieher zu den Gliedern, die einen Conflict, ſondern erſt nachher zu denen zu ziehen hätten, die eine Verknüpfung ausdrücken; er erſcheint uns aber in der regelmäßigen Form des vollen Halbzirkels als eine durch den Druck einer Laſt motivirte Ausſchwellung, bei welcher kein Motiv gegeben iſt, daß ſie nach der einen oder andern Seite überneige, weil ein Hinanlaufen oder Ablaufen in einer oder mehreren Einziehungen daneben in geſonderter Weiſe ausgedrückt iſt; die Bänder-Umflechtung aber iſt dann nur als ein Ornament zu faſſen, das ſpielend andeutet, als müſſe dieſe Ausquellung, weil ſie ſich nach keiner Seite anlehnt, durch ein Riemengeflechte zuſammengehalten werden. Bei gedrücktem Profil (als umgekehrter Wulſt) dagegen hat der Pfühl dieſe Anlehnung und eignet ſich wieder für das Blätter-Ornament. Was nun die concaven Glieder für ſich betrifft, ſo iſt die ganze Einziehung, Hohlkehle, Trochilus, als völliger Halbzirkel eine Einpreſſung zwiſchen zwei Ausſchwellungen, welche zugleich ein energiſches Einſchlucken, Zuſammenziehen der Kraft vor ihrer Ausladung anzeigt; ſie gehört in dieſer völligen Ausbildung der gothiſchen Baukunſt an, wo wir ſie näher würdigen werden. Ihre (nicht reinen, ſondern nach einer Seite ausgezogenen) Hälften dagegen ſtellen als Anlauf und Ablauf die Zurück-

Digitized by Google

führung eines schmäleren Körpers auf einen überragenden oder unterliegenden breiteren Körper dar, wo es dem Gefühle überlassen ist, ob es diese Linie einem leichten Drucke der Last zuschreiben will, der diese freiere Ausbreitung zuläßt, oder ein ganz freiwilliges hinanstrebendes und abfließendes Ausquellen der Masse anzunehmen vorzieht; jenes wird mehr bei der großen Architektur, wo diese Kehlen sich an schwere Platten aufwärts anschmiegen oder abwärts als Unterstes einer von oben gedrückten Masse anlegen, dieses bei Gefäßen der Fall sein. Bei diesen concaven Formen ist es vorzüglich, wo die Schattenwirkung ihre Energie ausübt, daher der Name scotia. Hier erst, als Verbindung des converen und concaven Profils, haben wir nun die Welle (Kyma) aufzuführen. Sie zeigt offenbar einen spielenden Uebergang zwischen dieser freieren Ausbreitung und jener abgenöthigten Auspressung an. Die steigende Welle drückt eine Belastung aus, die zu unterst eine Ausschwellung bewirkt, weiter nach oben aber der Masse vergönnt, in leichterem Spiele der Einziehung und Wiederausbreitung sich dem Ueberragenden anzulegen; bei der fallenden Welle geht dieselbe Bewegung von dem schmäleren Körper der Last nach der überragenden Unterlage hin. Die verkehrt steigende und verkehrt fallende Welle bringt ein Spiel der Kräfte zur Anschauung, worin der Druck anfangs leichter wirkend der Masse nur die concave Bewegung, dann stärker zwingend die convere Ausschwellung abgewinnt. Der Blätterschmuck gibt der Doppelbewegung ihren organisch ästhetischen Ausdruck. — Sehen wir nun in allen diesen Gliedern den leichteren oder stärkeren Conflict ausgedrückt (wiewohl so, daß die Ueberleitung oder Lösung zugleich mitgegeben ist), so symbolisiren dagegen andere zunächst die Verknüpfung. Diese können allerdings nicht aus einem der Masse selbst, als wäre sie eine bewegte, untergestellten Motive, sondern nur aus der Analogie eines von außen mechanisch Angelegten erklärt werden, welches den ästhetischen Anschein hat, als verhindere es eine Wirkung des Conflicts, welche bis zur Zerstörung der Form fortgienge. Böttticher, der ihre Bedeutung spezieller darin findet, daß sie die übrigen Glieder als der Kernform verknüpft darstellen sollen, nennt sie Heftbänder. Zu den zarteren Formen dieser Art gehört ein Glied von rundem Profil: der Stab, dessen Name unpassend auf die hinanstrebenden gothischen „Rundstäbe" übergegangen und überhaupt unrichtig ist; er stellt eine zusammenhaltende, umgelegte Schnur dar, die in der sogenannten Perlenschnur sich plastisch als eine Spange ausspricht, woran Astragalen gefaßt sind. Von eckigem Profil ist der Riemen (sonst auch Leistchen), der einfach oder in mehrfacher Umwicklung (spira) die ausquellende Masse zusammenhält, als habe er sie am Platzen zu hindern; das letztere ist z. B. unter dem Wulste des dorischen Säulenknaufs der Fall, wo diese Form von der Aehnlichkeit eines mehrfach umge-

Digitized by Google

wundenen Rings den Namen annulus erhalten hat. Wenn man den Pfühl, der ſeinen lateiniſchen Namen von der aufgemalten oder angebildeten Riemen-Umwicklung hat, nicht, wie oben geſchehen, in der Reihe der Schwellungen, die aus einem Druck hervorgehen, aufzählt, ſondern als verſtärktes Heftband faßt, ſo bleibt unklar, warum denn gerade am Fuße der joniſchen und attiſchen Säule ein ſo ſtarker Bandwulſt nöthig ſei. Ein etwas breiteres Heftglied von eckigem Profil iſt das Band oder der Streif, dem das Motiv einer gewobenen Binde, wie ſie namentlich als Kopfſchmuck üblich war, taenia, urſprünglich zu Grunde liegt: die am häufigſten angewandte Verknüpfung, die durchgehende, Alles umſäumende Form. Sie ſäumt aber blos eine Mehrheit von Gliedern ab, wogegen es noch einer ſtärkern Form braucht, um einen ganzen Haupttheil abzuſchließen und zugleich ein kräftiges Uebergangs-Moment zu einem folgenden zu bilden. Dieß iſt die Platte, Plinthus oder Abakus. Nicht immer treten dieſe beiden Bedeutungen in gleicher Stärke ein; ganz klar ſind ſie vereinigt in dem Abakus des Säulenfußes und Säulenknaufs: an dieſer Stelle bedarf das Auge eines zwiſchen Unterbau und Säulenfuß, zwiſchen Hauptbalken und Kapitel eingefügten Körpers, der energiſch nach zwei Seiten abſchließt, ſcheidet, durchſchneidet, zugleich aber nicht nur den Zuſammenſtoß mildert, vermittelt, ſondern auch rhythmiſch die wiederkehrend gleiche Form in der Tafel des Unterbaus, in Gebälk und Kranzgeſimſe ankündigt; dagegen herrſcht der nur abſchließende Charakter in der ſtark vorſpringenden Platte der Kranzgeſimſe, welche wirklich den äußerſten Saum eines Baus bilden kann und mit ſchützender Ueberragung das Ganze einrahmt. Man ſieht alſo an dieſem ſtärkſten unter den geraden Gliedern, daß ſie ebenſoſehr durch- und abſchneidend trennen, als auch verbinden. — Dieſe Glieder nun treten in einfacher oder reicherer Verbindung zu Geſimſen zuſammen und umſäumen ſo alle bedeutenden Grenzen, wo Haupttheile des Baus wie Säule und Laſt zuſammenſtoßen, betonen weniger ausgeſprochene Theilungen wie zwiſchen Sockel und Mauer, faſſen die Oeffnungen der Thüren und Fenſter ein und erſcheinen in oben genannter Weiſe zum Theil auch als äußerſter Rahmen eines ganzen Baus. — Wir haben hier die Glieder der claſſiſchen Baukunſt ſyſtematiſch wie abſolute aufgeführt; denn ſie tragen den Charakter einer organiſchen Nothwendigkeit, der ſie zu Muſtern erhebt, nur nicht in dem todten Sinne, als ob ſie keiner Fort- und Umbildung fähig wären. So liegen ſie ſelbſt der gothiſchen Architektur zu Grunde und wir werden finden, wie durch Abſchrägungen, tiefe Einkehlungen und ſtärkere Ausſchwellungen, veränderte Stellungen dieſer Formenwelt eine neue Seele eingehaucht wird.

Digitized by Google

§. 573.

In unmerklichem Uebergang ſetzen ſich dieſe Formen in das eigentliche Ornament fort, das mit dem Scheine ſtructiver Dienſtleiſtung, der den Gliedern eigen iſt, nur in näherer oder entfernterer Erinnerung zuſammenhängt und im Weſentlichen ein ſpielendes Ausathmen dieſer Scheinfunction darſtellt. Beſtimmter treten hier neben geometriſchen, techniſchen vegetabiliſche, ja thieriſche und menſchliche Bildungen hervor und in ihnen liegt die tiefere Bedeutung, daß die abſtracten Formen der Baukunſt auch die Grundlagen des organiſchen Lebensgeheimniſſes enthalten (vergl. §. 558). Endlich blüht das innere Leben in den Schmuck der Farbe aus. Das architektoniſche Geſetz verlangt aber für jene organiſchen Formen ſtrenggemeſſene Styliſirung, für die Farbe, daß ſie die reine Wirkung der Gliederung im Großen und Kleinen nicht verdecke, ſondern ausſpreche; ſonſt entſtehen unſtatthafte Uebertragungen der einen Art der Phantaſie in die andere (vergl. §. 532—541).

Wir haben geſehen, daß die Formen, die wir in und mit den Gliedern zuſammenfaßten, zum Theil noch wirklich fungiren, insgeſammt aber wenigſtens noch den Schein tragen, als ſeien ſie durch eine ſtructive Kraftwirkung motivirt. Böttticher nun beſtimmt das Ornament dahin, daß es die Function der Kernform durch ein analoges, aus der Natur (oder mechaniſchen Welt) entlehntes Schema ſymboliſch charakteriſire; da er aber bei ſämmtlichen Gliedern ein ſolches Analogon (Blätter, Stickereien u. ſ. w.) als urſprüngliches Motiv ihrer ganzen Geſtalt annimmt, ſo fällt hier der Unterſchied von Glied und Ornament weg und kann Solches, was wir entſchieden bloßes Ornament nennen, wie die Blumenformen der Akroterien, in Einem Zuge mit jenen Formen, die wir Glieder nennen, aufgeführt werden; jene Akroterien wie die Firſt- und Stirn-Ziegel mit ihren Blumen erſcheinen dann einfach als frei beendende decorative Glieder. Wir dagegen glauben ſolche Formen, wie die letzteren, von jenen Ausſchwellungen und Bändern, welche, obwohl nur in freiem Scheine, noch als Wirkungen ſtructiver Nothwendigkeit ſich darſtellen, unterſcheiden zu müſſen; aber auch ſo bleibt die Grenze allerdings ſchwankend. Wohin iſt z. B. am doriſchen Gebälke die regula und via mit den Tropfen zu ſtellen? Kündigt jene das Triglyphon als Stütze des Regenableitenden Geiſon (Dachgeſimſes) an, charakteriſirt dieſes nur die vorſpringende Richtung des letztern, wie Böttticher annimmt, ſo dienen doch beide weit nicht ebenſo dem äſthetiſchen Ausdrucke des Scheins einer wirklichen Function, wie die Welle, der Wulſt, die Bänder, und nicht anders verhält es ſich bei der Deutung aus Reminiſcenzen des Holzbaus (Dielenköpfe, Verzahnung des Deckbalkens), denn dieſer Nachklang wäre ja bloßes Spiel

Digitized by Google

ohne allen Anſpruch, daß man wirklichen Holzbau hier ſehe. Es wird ſich ſchwer eine ſchärfere Beſtimmung für das Ornament finden laſſen, als die des Paragraphen: eine ſpielende Ausathmung desjenigen Decorativen, das noch ſcheinbar fungirt, wobei der Zuſammenhang mit dem letzteren ein näherer oder entfernterer ſein kann. So ſind nach unſerer Anſicht die Blätter, Blumen, Web-, Stick-, Flecht-Muſter, welche den Gliedern angeſetzt ſind, nicht durchgängig urſprüngliches Motiv, ſondern der Schein der Function, der in den Gliedern liegt, gibt der Phantaſie weitern Anlaß zu einer ſpielenden ornamentiſtiſchen Anlegung von Formen individueller Art, die anderswo dem Aehnliches leiſten, was das Glied zu leiſten ſcheint. Dabei iſt aber ein großer Unterſchied: einige dieſer ſpielenden Bezeichnungen ſind inniger, naturgemäßer, ſo die Muſter von Bändern, Geflechten, um ein Halten, Binden, Tragen zu bezeichnen, die Meereswelle, um die Regenableitende Leiſtung des Kranzgeſimſes auszudrücken; andere aber ſind willkührlicher, entfernter, wie die Blätter und Blumen, welche Gliedern angelegt ſind, die eine Ausſchwellung durch Belaſtung ausdrücken. Aber ſelbſt ein Uebergang in thieriſche Form kann wieder ſehr innig charakteriſiren, wie die griechiſchen Löwenköpfe und gothiſchen Thiergeſtalten als Waſſerſpeier. Von der Volute am joniſchen Kapitel wird in der Geſchichte der Style die Rede ſein. Die Akroterien, die Palmetten-Aufſchläge der Firſt- und Stirn-Ziegel haben mit den fungirenden Kräften nur noch den ganz entfernten Zuſammenhang, daß die aufſtrebende Kraft noch eine letzte, freie Blüthe entwickelt: faſt wie Uhlands Schlußſonett, das eben noch gedichtet ſein will, damit die Sonettenreihe ein Punctum habe; ebenſo die gothiſchen Fialen und Schlußblumen. Dagegen iſt der Rund- und Spitzbogen-Fries der romaniſchen und gothiſchen Bauart ein Ornament, das faſt die innigere Bedeutung eines Gliedes hat, denn es iſt motivirt durch die Reminiſcenz an die wirklichen geſimsartigen Wölbungsreihen, welche übergebaute Stockwerke zu ſtützen hatten. Soviel über die fließende Natur der Grenze zwiſchen Glied und Ornament und zugleich über das Weſen des letztern in ſeiner nächſten Bedeutung. Der Mißbrauch des Ornaments wird da beginnen, wo alle und jede Erinnerung an das organiſch Wirkende, aller und jeder Ausdruck einer naturgemäßen Ausathmung der Kräfte erliſcht, wo das Spiel bodenlos wird oder ſogar zum Widerſpruche gegen das Organiſche in der Wirkung der tektoniſchen Kräfte ausartet, wie die Anfügung weſentlicher Momente des Architrav-Baus als bloße Zierrath an den Gewölbebau; der Spielraum iſt aber dennoch ein großer und dürfen einer fruchtbaren Phantaſie, dem Reichen und Prachtvollen die Grenzen nicht zu eng gezogen werden. Die Gebiete nun, aus denen das Ornament entnommen wird, haben wir ſo eben bei der Frage über die charakteriſirende Bezie-

Digitized by Google

hung deſſelben zum Gliede bereits berührt; ſie ſondern ſich, genauer betrachtet, in zwei Hauptſphären: unorganiſche und organiſche Formen. Die unorganiſchen Formen ſind zunächſt geometriſche Linienſpiele, wie Mäander, Zickzack, Schachbrett-Verzierungen u. dgl. Man hat erkannt, daß ſie größtentheils nicht unmittelbare, willkührliche Erfindung, ſondern aus mittelbarer Quelle, aus mechaniſcher, ſchmückender Technik, nämlich der Kunſt des Mattenflechtens und Teppichwirkens als der urſprünglichſten Bildnerin des Umſchließenden im Zeltbau entnommen ſind (vergl. Semper die vier Elemente d. Baukunſt S. 56 ff.). Aber die Baukunſt entlehnt ihre Ornament-Formen auch aus ihrem eigenen Gebiete; ein Beiſpiel hatten wir oben im Rund- und Spitzbogenfries; Anderes, wie Halbſäulen, Liſſenen, Pilaſter, haben wir im vorhergehenden Paragraphen in die Sphäre der Maſſentheilenden Gliederung gezogen, ebenhieher gehören Blend-Arkaden, Blendfenſter, Wiederholung des Fenſters im Fenſter, Spitzgiebel u. dgl., allein auch dieſe an ſich über dem bloßen Ornament liegende Sphäre geht unmerklich in daſſelbe über und ſo wiederholen ſich denn architektoniſche Formen, wie Säulchen u. dergl. vielfach im Kleinen, im bunten Spiele der bloßen Verzierung. Eine ungleich reichere Quelle von Ornament-Motiven iſt nun aber das Gebiet der organiſchen Formen und zwar das vegetabiliſche, denn nur in engen Schranken (der Grund dieſer nothwendigen Sparſamkeit iſt ſchon zu §. 558 ausgeſprochen) tritt das animaliſch und menſchlich Organiſche hinzu. Dieſe belebtere Formenfülle verkündigt, daß die Kunſtthätigkeit, nachdem ſie in der Gliederung das Weſentliche geleiſtet, nun in freierem Empfindungsſchwung dichtend ihr inneres Leben erklingen läßt, es iſt ein Hinüberblühen in das benachbarte Kunſtgebiet der Plaſtik, doch wohl zu unterſcheiden von den Anlehnungen der eigentlichen Plaſtik, wie ihr gewiſſe Stellen des Bauwerks, Metopen, Giebelfelder, Portale u. ſ. w. eine natürliche Stelle bieten. Dieſes Hinüberblühen hat nun den tieferen Sinn, den der Paragraph mit Zurückweiſung auf §. 558 ausſpricht, es iſt der ſchwungvollere Ausdruck des Bewußtſeins, daß das Gliederungs- und Symmetrie-Geſetz der Baukunſt ein allgemeines, auch dem organiſchen, ja geiſtigen Leben zu Grunde liegendes iſt; allein gerade daraus folgt, daß nicht in die wirkliche Zufälligkeit der individuellen freien Form übergegriffen werden darf; der Begriff, daß die Baukunſt die allgemeinen Grundlagen auch des organiſchen Lebens herausſtellt, greift auch über die wirklichen organiſchen Formen, in denen ſie ſpielend dieſes Geheimniß verräth, wieder über, und dadurch ſtellt ſich das Geſetz feſt, daß auch dieſe belebteren Formen geometriſch ſtyliſirt werden müſſen. Das Geometriſche leiht nicht nur Ornament-Motive, ſondern es beherrſcht alles Ornament, gerade namentlich in der Nachbildung des Vegetabiliſchen, ja hier iſt zum Theil

Digitized by Google

nicht von einem Nachbilden, ſondern von einem Zuſammentreffen zu ſprechen, wie wir denn bei dem gothiſchen Ornamente ſehen werden, daß der meſſende Künſtlergeiſt von ſeinem eigenen Geſetz auf dieſelben Blattſtellungen geführt wurde, wie der Naturgeiſt in ſeinem unbewußten Schaffen in der Pflanzenbildung. Aber ſelbſt in der freigebildeten Karyatide iſt, freilich in höherer Verklärung, noch die Strenge architektoniſchen Styls; jene Jungfrauen des Erechtheums tragen frei, ſie wollen tragen und eben in dieſem Willen hält ſich die Geſtalt ſtreng und gemeſſen zuſammen, der Druck der Laſt, wie er durch die ideale Säulenachſe in dieſen ſchönen weiblichen Körpern hinabgeht, iſt von ihnen energiſch aufgefangen und in eine muskelkräftige Gegenſtemmung verwandelt. — Aber auch in die Malerei blüht die Baukunſt, ebenfalls abgeſehen von den eigentlichen Anlehnungen, hinüber. Hier ſtehen wir vor der ſchwierigen Frage der Polychromie der Baukunſt. Da das Claſſiſche ein Muſtergültiges iſt, ſo iſt dieſe Frage als eine hiſtoriſche aufgetreten. Seitdem aber Hittorf in ſeinem Werke: **Restitution du temple d'Empedocle à Selinunte ou l'architecture polychrôme chez les Grecs** (Paris 1851) mit einer Fülle von Gründen gezeigt hat, daß der griechiſche Tempel durchaus bemalt war, muß man, da ein ſo weit gehender Farbenſchmuck ſelbſt durch die Autorität der Griechen nicht zum unbezweifelten Dogma werden kann, zunächſt vom Hiſtoriſchen wieder abſehen und rein objectiv prüfen, ob und wieweit Polychromie der Architektur dem Schönheitsgeſetze entſpreche, und je nachdem das Urtheil ausfällt, die Griechen entweder auch darin anerkennen oder ihr Gefühl verwerfen, oder endlich einen dritten Weg ſuchen, den wir im Weitern bezeichnen werden. Keine Kunſt iſt ſoſehr auf die reine Form im Sinne des Räumlichen geſtellt, wie die Architektur. Die Farbe ſpricht (vergl. §. 247) die innerſte Qualität der Dinge als eine gährende, lebendig webende, miſchende aus; ſie hat dadurch eine Wärme, einen Stimmungs-Ausdruck, welcher einer Kunſt der kalten, reinen Meſſung widerſprechend, zu ſubjectiv für dieſe Anwendung ſcheint. Allein wir haben auch von einem ſtatiſchen Leben, von einem Organismus, von einem Aufthauen gefrorner Linien in der Phantaſie des Zuſchauers, von einem Ausblühen des Gefühls im Ornamente, welches der Wahrheit, daß hier die Grundlage aller Lebensformen das bildende Geſetz iſt, auch durch Nachahmung der vollen individuellen Geſtalt den lebendigeren Ausdruck gebe, geſprochen und wir faſſen dieß Alles dahin zuſammen, daß dieſe am ſtrengſten objective Kunſt, gerade weil ſie ſo ſehr objectiv iſt, daß ſie nur in der Allgemeinheit des Rhythmus bloßer Verhältniſſe und Linien ſprechen kann, ganz beſonders eine Kunſt der bloßen Stimmung und in dieſem Sinne höchſt ſubjectiv iſt. Dieſe Stimmung darf und ſoll ſich denn auch in der Farbe ausſprechen: als

Digitized by Google

hätte der Bau wie ein Baum, eine Blume durch innere Säftegährung sich selbst gebildet und gebaut, schlägt sich sein inneres Geheimniß als warmes Pigment auf der Oberfläche nieder. Es ist an sich kein nöthigender Grund vorhanden, diesen Niederschlag auf die Stellen, an welchen das innere Leben empfindungsvoller hervortritt, auf Glieder und Ornamente zu beschränken; die Hauptflächen sind ja Momente der Gesammtgliederung, also in die allgemeine Bewegung hineingezogen, sie müssen ihr, obwohl weniger offenbares Leben, das an jenen Puncten nur stimmungsreicher hervorblüht, selbst auch in der Farbe aussprechen dürfen. Daraus ergibt sich zunächst als einziges Gesetz, daß die Farbe dieses Leben nicht verdecke, sondern hervorhebe, daß also die Glieder und Ornamente lebhafter, die Hauptmassen nach dem Umfang ihrer Flächen einfacher, bescheidener, mit gedämpften Tönen bemalt seien und daß die theilenden Felder, Linienzüge u. s. w., womit die Malerei die Einförmigkeit der großen Flächen bricht, ihren natürlichen Gliederungstheilen entsprechen. Allein es kommt nun ein weiteres Moment in Betracht, das, zunächst äußerlich, doch auf das Grundwesen der Baukunst zurückführt und allerdings eine beschränkende Bestimmung mit sich bringt. Der Farbenauftrag kann den Zerstörungen des Wetters nicht so dauernd widerstehen, wie die feste Form; diese sind zwar geringer im glücklichen Himmelsstrich, doch müssen wir auch an den griechischen Tempeln jetzt mühsam die Farbenspuren zusammensuchen, im nordischen Klima aber sind sie so stark, daß die Farben in der kürzesten Zeit verschwinden. Nun ist aber die Baukunst nicht nur weil sie eben einmal das festeste Werk hinstellt, sondern an sich ihrem ganzen Geiste nach dauernd, monumental; daher sieht ein an sich ästhetisch noch so wohl begründeter Anflug von höchst vergänglicher Natur mit ihrem Wesen in Widerspruch und was an sich aus obigen innern Gründen wohl zulässig wäre, unterliegt aus weiteren, physischen Gründen, die aber auch zu innern Gründen werden, einer wesentlichen Einschränkung. Dieß trifft auch die griechische Baukunst, deren Farben durch die Gunst des Klima's nur relativ länger aushielten; der Süden kann weiter gehen in der Polychromie, als der Norden, aber er ist zu weit gegangen und zwar auch dann, als die anfangs nur aufgemalten „Ornamentschemata plastisch ausgesprochen wurden" (Böttticher a. a. O. Einl. S. 18), denn auch das plastisch profilirte Ornament wurde noch überdieß bemalt und ebenso die Hauptflächen immer wenigstens mit einem Farbenton überzogen. Hätten die Griechen gewußt, daß einst ihre Tempel in der Naturfarbe des Materials dastehen werden und daß die spät nachfolgenden Geschlechter so schwer sich entschließen können, zu glauben, daß der herrliche Marmor einst über und über bemalt gewesen, so hätten sie wohl strenger den Farbenschmuck auf die geschütztesten Stellen beschränkt. Diese Beschränkung

Digitized by Google

iſt nun, wie geſagt, dem Norden noch nöthiger und muß daher hier weiter gehen. Allein der genannte Widerſpruch räth überhaupt ein anderweitiges Auskunftsmittel und dieſer oben angedeutete Mittelweg führt auf die Anmerkung zu §. 562 zurück. Iſt nämlich der Farbenſchmuck der Baukunſt äſthetiſch gerechtfertigt und fordert doch ihr Weſen ſchlechthin das Dauernde, ſo wird die beſte Auskunft die ſein, nicht nur überhaupt durch den natürlichen oder künſtlichen Farbenton des Materials an ſich zu wirken, ſondern durch ebendenſelben auch verſchiedene Farbenwirkungen hervorzubringen. Es iſt zu §. 562 in dieſer Richtung namentlich vom Backſtein die Rede geweſen; er kann mit dem Stein verbunden, es können aber auch verſchiedene Steinarten für die Hauptmaſſen und für das Glied und Ornament gewählt oder endlich Backſtein und verſchieden gefärbte Steine verbunden werden. Theilweiſe Bemalung iſt auch ſo nicht ausgeſchloſſen, aber je rauher das Klima, deſto mehr wird ſich die Farbe, die freilich der verputzte Riegelbau nicht entbehren kann und viel reicher entwickeln dürfte, als er es thut, in das Innere zurückziehen. Von dieſem iſt jedoch hier eigentlich nicht die Rede, denn dieſe Seite führt zu den anhängenden Künſten, welche dem durch die Baukunſt umſchloſſenen Raume mit Rückſicht auf anderweitige Momente, Gottesdienſt, Luxusbedürfniß u. ſ. w. ſeine Ausſchmückung zu geben haben. — Wenn nun die Baukunſt jenes Stylgeſetz im Ornamente und das oberſte Geſetz der Polychromie, daß ſie die Wirkung der Gliederung nicht verdecken ſoll, mißachtet, ſo entſteht ein unſtatthafter Uebergriff in die Plaſtik und Malerei; ja in die letztere auch abgeſehen von der Bemalung durch die Formen ſelbſt, denn ſind einmal die Schranken überſprungen, ſo wird nicht nur in das Gebiet der Plaſtik überhaupt eingegriffen, ſondern das an ſich ſchon unſtatthaft überwuchernde Plaſtiſche überdieß maleriſch behandelt in einer Weiſe, wie es die Plaſtik nicht darf, und ſolches, was der Plaſtik ganz verſchloſſen iſt, wie faſeriges Pflanzen-Detail, Wolken u. dergl., in der Architektur nachgebildet. Die unreife und überreif willkührliche Baukunſt gibt davon reichliche Belege. Die Mißachtung, richtiger der bewußte Frevel der Verhöhnung des ſtatiſchen Geſetzes, geht übrigens dann natürlich tiefer, als blos auf das Ornament: man will mit ganzen architektoniſchen Maſſen malen, ja muſiciren, tanzen und witzig dichten. Von ſolchen rein unberechtigten Uebergriffen wird jedoch die Geſchichte der Bauſtyle die maleriſche Auffaſſungsweiſe in der Architektur, wie ſie ganzen Völkern und Epochen eigen iſt, wohl zu unterſcheiden haben.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Baukunſt.

§. 574.

**In der Baukunſt als der am ſtrengſten objectiven und keinen natur- 1.
ſchönen Stoff im engeren Sinne nachbildenden Kunſtform können aus ſämmt-
lichen Theilungsgründen §. 539. 540 keine ſelbſtändigen Zweige abgeleitet
werden. Eine ſolche Unter-Eintheilung kann ſich hier nur auf die Zuſammen- 2.
ſtellung der architektoniſchen Thätigkeit, welche untergeordneten Zwecken, mit
derjenigen, welche dem abſoluten Zwecke dient, alſo auf den in §. 556 ent-
haltenen Umriß ihrer Sphären gründen und dadurch wird das hiſtoriſche Mo-
ment §. 541 hier zur Grundlage eines für alle Zeit ſtehenden Unterſchieds.
In den ſo gebildeten Zweigen erſt erhalten jene andern Theilungsgründe nach- 3.
träglich ihre Bedeutung und treten bemerkenswerthe Anklänge an die klar ge-
ſchiedenen Zweige anderer, reicherer Kunſtformen hervor.**

1. In §. 538 iſt gezeigt, wie ein Unterſchied, der in andern Kunſtformen nur großartige Zweige begründet, in der bildenden Kunſt ſelbſtändige Künſte bedingt: haben wir in der Poeſie Epos, Lyrik, Drama, ſo entſteht uns dagegen hier die Kunſt-Gruppe: Baukunſt, Bildnerkunſt, Malerei. Dieſe Theilung ruht, wie ebenfalls gezeigt iſt, auf den Verbindungen der Arten der Phantaſie, welche in §. 404 aufgeführt ſind: bildende, empfindende, dichtende, und in eben dieſen Verbindungen liegt auch der erſte Grund einer weiteren Theilung in untergeordnete Zweige (§. 539). In den weiteren Künſten, die der Gruppe der bildenden angehören, macht ſich nun dieſes Theilungsprinzip allerdings ſchon in beſtimmterer Weiſe geltend, die Baukunſt aber hat dadurch, daß ſie der Gruppe angehört, in welcher die Zweige als ganze, ſelbſtändige Künſte auftreten, ſo zu ſagen ihren Theil dahin: ſie iſt Zweig und treibt nicht ſelbſt gleichwiegende, coordinirte Zweige. Der Grund davon liegt zunächſt in ihrer ſtreng objectiven Natur: nur wo einmal das ſubjective Leben in wärmer beſeelender Kraft eindringt, können verſchiedene Miſchungen des Objectiven und Subjectiven und die ihnen entſprechenden Verbindungen zwiſchen den Arten der Phantaſie (vergl. den Schlußſatz in §. 539) hervortreten und klar geſchiedene Zweige, deren jeder unbezweifelt dem rein äſthetiſchen Kunſtgebiet angehört, begründen. Man bedenke ferner, daß die Verbindungen zwiſchen den Arten der Phantaſie weſentlich durch die verſchiedene Weiſe, wie ſie ſich zu dem Stoffe des Naturſchönen,

Digitized by Google

welcher nachgebildet wird, verhalten, das Auseinandertreten einer Kunst in bestimmte Zweige bedingen, daß also z. B. das Epos als die bildende Form der dichtenden Phantasie den Stoff der Menschenwelt und Natur in anderer Weise anfaßt und umfaßt, als die empfindend dichtende oder lyrische und als die im reinsten Sinn dichtende oder dramatische Form. Wo aber diese Beziehung zu einem Stoffe nicht da ist, wie in der Baukunst, da können demnach solche Unterschiede auch nicht eintreten. Hiemit ist gesagt, daß das weitere einen Zweig-Unterschied begründende Moment (§. 540), welches in den Unterschieden der auf den Stoff begründeten Arten der Phantasie (landschaftlich, thierisch u. s. w.) liegt, eben weil ja ohne dasselbe auch die Unterschiede und Mischungen der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantasie nicht in Wirkung treten können, in die Baukunst keine Theilung einführen kann. Daß ein drittes Moment, der Unterschied der einfach schönen, erhabenen und komischen Phantasie nur den ersteren seiner Gegensätze in diesem Gebiete geltend machen kann, ist schon in §. 560 gesagt und es erhellt, daß auch dieß nicht hinreicht, eine strenge Zweig-Eintheilung hervorzurufen: zwischen zierlichen und imposanten Bauwerken besteht kein Unterschied wie zwischen Idylle, Elogie und Epos, Ballade, Drama. Die weiteren in §. 540 aufgeführten Theilungs-Momente dagegen sind ganz anderer Art und treten ungleich bestimmter hervor, jedoch auch nicht so eingreifend, wie in andern Künsten. Was den ersten derselben betrifft, so bedingt der verschiedene Grad des Umfangs allerdings den bedeutungsvollen Unterschied zwischen einfacher und gruppirender Composition im einzelnen Bauwerk, so wie zwischen einzelnen Gebäuden und Gebäude-Gruppen; allein jene Verschiedenheit der Composition gehört der Geschichte der Baustyle an und der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem cyklisch Zusammengestellten kann, so wichtig er ist, nicht ebenso einen Zweig-Unterschied begründen, wie z. B. in der Malerei das einzelne historische Charakterbild als Porträt und das historische Gemälde, worin eine Vielheit solcher in Handlung gesetzt ist; denn in der Baukunst wächst durch die Verbindung mehrerer Werke nicht ein so wesentlich Neues zu, wie in der nachbildenden Kunst durch die Verbindung vieler Individuen: hier folgt daraus eine ganz andere Behandlung des einzelnen Individuums, in der Baukunst dagegen zeigt nach wie vor der Künstler in der geschlossenen Composition des einzelnen Werks seine höchste Kraft; ein Forum und ein einzelner Tempel auf demselben verhält sich nicht wie ein dramatisches Gemälde und die Einzeldarstellung eines historischen Charakters. Das andere jener Momente ist der Unterschied des Materials. Derselbe bildet in den Künsten eine neben den Hauptzweigen herlaufende Eintheilung, welche mehr oder minder einschneidend hervortritt, er kann aber den Mangel an einer auf jene Haupt-

Digitized by Google

momente begründeten Zweigbildung nicht ersetzen. So besteht in der Malerei aus tieferen Gründen der große Unterschied von Landschaft, Genre, Bildniß, Geschichtsbild und erst weiterhin tritt dann allerdings in einigen dieser Zweige der Unterschied des Materials und der Technik in seiner ganzen Wichtigkeit hervor. Wie bedeutend dieser in der Baukunst ist, hat schon §. 540 Anm. 1. und §. 562 gezeigt. Allein abgesehen davon, daß er die eigentliche Zweig-Eintheilung nicht ersetzen kann, ist auch nicht zu übersehen, daß die so eben zur Verdeutlichung beigezogene Malerei immer und überall das eine oder andere Material wählen und demnach ihren Styl bestimmen kann, während in der Baukunst die Ergreifung verschiedenen Materials namentlich von localen Zufällen abhängt. Einige Arten von Bauwerken werden zwar auch da, wo es Stein gibt, immer zweckmäßiger in Holz, andere in Backstein ausgeführt werden, umgekehrt wird für gewisse Arten auch da, wo es keinen Stein gibt, dieser nicht blos aus structivem, sondern auch monumental ästhetischem Zwecke um jeden Preis hergeschafft werden müssen, allein diese Arten selbst gründen sich auf ein streng aus der Sache, dem Bauzweck, genommenes Eintheilungsprinzip und daher kann der auf das Material begründete Styl-Unterschied nicht in erster Linie seine Bedeutung geltend machen.

2. Wenn demnach eine solche Eintheilung in der Baukunst nur auf die verschiedenen Bauzwecke gegründet werden kann, so ist zunächst nicht zu übersehen, daß dieß eigentlich ein logischer Mißstand ist, der so in der Gliederung keiner andern Kunst eintritt, denn nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst, allen andern Bauten wird nur durch Rückstrahlung des künstlerischen Schwungs, den der absolute Zweck im Tempelbau hervorruft, der Stempel aufgedrückt, der ihnen die höhere ästhetische Form verleiht; es wird daher durch jene Eintheilung Aesthetisches und nicht rein Aesthetisches coordinirt. Dennoch führt der objective, geschichtliche, öffentliche, monumentale Charakter, der sich durch jenen Stempel auch über die Gebäude-Arten ausdehnt, welche nicht der absoluten Idee der Religion dienen, eine Würde mit sich, welche gebietet, jene logische Kluft zu übersehen. Diese Zusammenstellung des absoluten Baus mit den Bauten der relativen Zweckmäßigkeit führt nun, wenn man auf den Schlußsatz von §. 541 zurückblickt, zu einem tief bedeutenden Unterschiede zwischen der Baukunst und andern Künsten. Dort ist nämlich gesagt, das Eindringen der zweiten Stoffwelt führe die Schwierigkeit mit sich, daß gewisse Zweige, die es hervorbringt, neben solchen Zweigen, deren Aufkommen sie eigentlich verdrängen müßte, fortbestehen, wie das mythische Gemälde neben dem historischen, das denselben reinen Geschichtsgehalt wie jenes, aber frei von der transcendenten Form zur Darstellung bringt. Dem mythischen Gemälde (ebenso dem Epos, Mysterien-Drama) würde

Digitized by Google

nun der Tempel entsprechen und die Frage nach einer Gattung von Architektur entstehen, die ihn ebenso zu verdrängen bestimmt wäre, wie das rein historische Gemälde das mythische, der Roman das Epos, das reine Drama die Mysterienstücke, wiewohl beide vermöge jenes geschichtlichen Widerspruchs noch nebeneinander beständen. Allein eine solche Gattung gibt es nicht, Tempel und Kirche kann nicht ersetzt werden. Es ist aber auch kein innerer Grund dazu vorhanden und hier liegt denn in der individualitätslosen Natur der Baukunst ein großer Vortheil über andere Künste. Das absolute Haus ist nämlich gar nicht nothwendig das Haus eines transcendenten Gottes, sondern kann ebensowohl das Haus der reinen Gegenwart des immanent angeschauten absoluten Geistes in der Andacht der Gemeinde sein. Weil die Baukunst keine Individuen bildet, so bildet sich auch keinen Götterleib und neben dem Hause, das der Verehrung des nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes dient, können ohne Widerspruch die Bauwerke stehen, die der besondern Realität desselben in den bestimmten Sphären des Lebens gewidmet sind. Dieß öffnet einen schönen Blick in die Zukunft: die reine Religion als Erhebung zum wahrhaft Unendlichen wird ihren Tempelstyl erzeugen und da aller Styl seine Hauptwurzel in der Baukunst hat, ist ein neuer Kunststyl ebendaher eine Möglichkeit. Wir werden dasselbe bei der Musik finden; es gibt eine götterlose Musik, die dennoch religiös ist im Sinn einer Cultusform und die neben der weltlichen Musik in alle Zeit bestehen kann ohne den Widerspruch, der in dem Nebeneinanderbestehen des rein historischen und des mythisch historischen Gemäldes liegt.

3. Nachdem gezeigt ist, daß die einzige durchgreifende Eintheilung auf die Zwecke der Baukunst gegründet werden kann, so tritt nun nachträglich vor Allem, zwar weit nicht bestimmt genug, um mehr, als eine schwankende Analogie, zu bilden, doch sehr interessant der Anklang an den tieferen Zweig-Unterschied in anderen Künsten hervor, der im §. angedeutet ist. Zunächst spielt etwas den Arten der Phantasie, die auf den naturschönen Stoff gegründet sind, Entsprechendes herein: die ländliche Baukunst erinnert an die landschaftliche Phantasie (ganz abgesehen von der allgemeinen Beziehung, in der die ganze Baukunst als die Idealisirung der unorganischen Natur zu ihr steht §. 558) zugleich an die Sphäre der rein menschlichen, die das Genrebild erzeugt; an diese mahnt in anderem Sinne das städtische Wohnhaus und der Privat-Palast, der letztere hat zugleich Analogie mit dem Porträt; das öffentliche, politische Gebäude entspricht der geschichtlichen Phantasie; in Bauten des öffentlichen Verkehrs mischt sich diese wieder mit der landschaftlichen, in Gebäuden der Gewerbsthätigkeit u. dergl. mit der genreartigen, in Gebäuden für geistige Zwecke mit jener Sphäre der „rein menschlichen", die das Humane

Digitized by Google

im edelſten, allgemeinſten Sinn ergreift. Man ſieht hier in ſchwachen Linien etwas den Stoff-Unterſchieden der Plaſtik Aehnliches, in deutlicheren die Gattungen der Malerei, in ganz zarten Umriſſen die der Dichtkunſt wie in der Ferne ſich ankündigen: die letzteren, denn das politiſche Gebäude erinnert an das politiſche Drama, den hiſtoriſchen Roman, auch an das Epos, das ländliche an die Idylle, wohl auch an das Volkslied, Palaſt und Wohnhaus etwa an die Novelle, das Grabmal an die Elegie. Freilich ſieht man auch, wie wenig von einer ſtrengen logiſchen Analogie die Rede ſein kann, da bei den meiſten Gattungen verſchiedene Beziehungen ſich finden laſſen; zudem bringt das Haus der Religion eine beſondere Schwierigkeit in dieſe Vergleichung, daher wir es bei der Aufzeigung der Analogieen gar nicht berückſichtigt haben: es entſpricht den höchſten Zweigen in allen Künſten und zugleich der mythiſchen Abzweigung derſelben, hat aber, wie gezeigt iſt, eine andere Berechtigung, als letztere, nämlich eine bleibende. Die Zweige der andern Künſte, mit denen wir die Sphären der Baukunſt andeutend zuſammengehalten haben, beruhen übrigens nicht blos auf der Ergreifung verſchiedenen Stoffes, ſondern, namentlich in der Dichtkunſt, auf dem Unterſchiede der bildenden, empfindenden, dichtenden Phantaſie; ſind daher jene Analogieen trotz ihrer Unbeſtimmtheit kein leeres Spiel, ſo macht ſich in den Gebieten der Baukunſt auch dieſes auf die Arten der Phantaſie begründete oberſte Eintheilungsgeſetz der Kunſtzweige (vergl. §. 539) in erſten ſchwachen Spuren bemerklich. Schließlich iſt nunmehr auch hervorzuheben, daß der Unterſchied der einfach ſchönen und erhabenen Phantaſie, obwohl, wie geſagt, nicht eine Haupt-Eintheilung begründend, doch in den Gegenſätzen zierlicher, ſchlanker, heiterer und gewaltiger, pompöſer, impoſanter Bauart ſtark genug ſich geltend machen wird und ebenſo der des Einfachen und Gruppen-Umfaſſenden, wie der des Materials und darauf ſich gründenden Styl-Unterſchieds.

§. 575.

Da die Geſammtperſon eines Volkes dem höchſten Inhalt ihres Bewußtſeins in der Verehrung des abſoluten Geiſtes ſeinen Ausdruck gibt, die Einzelperſon aber ſich ihr als Glied einreiht, ſo tritt die für einzelne, endliche Zwecke thätige Baukunſt mit derjenigen, die ſich durch den abſoluten Zweck zur freien Schönheit erhebt (§. 556), in eine innere Einheit zuſammen, die ſich als Rückwirkung des am Tempelbau entwickelten Monumentalſtyls auf jenes ganze Gebiet äußert. Am weiteſten liegt von dem oberſten Puncte dieſer Einheit das Wohnhaus ab, das im Privatpalaſte ſeine geſonderte Idealität ausbildet; unter den öffentlichen Bauten haben zunächſt die für den Zweck der Ernährung und

Digitized by Google

des räumlichen Verkehrs, dann die für Ackerbau, Gewerbe, Handel, Pflege der Leidenden, für die Vertheidigung des Staats bestimmten die gewichtige Bedeutung darzustellen, welche das Nützliche und Nothwendige in diesem Zusammenhang erhält; höher tritt die Einheit des Staatslebens in den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege hervor; sein rein menschlicher, geistiger und sittlicher Gehalt spricht sich in den Bauwerken für Erziehung, Wissenschaft, Kunst aus.

Wir beginnen mit dem Gebiete der sogenannten weltlichen Baukunst. Der §. stellt ausdrücklich heraus und begründet tiefer, was schon zu §. 574, 2. von der Rückstrahlung des am Tempel entwickelten Monumentalstyls auf diese Sphäre gesagt ist. Es wird hier der Begriff der Persönlichkeit wieder eingeführt, der schon in §. 556, welcher die gegenwärtige Eintheilung vorzeichnet, der leitende war. Der Tempel ist die Stätte des absoluten Geistes; in diesem schaut die Gesammtperson eines Volks das Persönliche in allen Personen an, sei nun die Vorstellung dabei die mythische, als wäre dieser reine Geist selbst wieder Einzelperson, oder nicht. Der Tempel kann nun zunächst nur das weltbauende Wirken dieser absoluten Person symbolisch darstellen, dabei schwebt aber der Baukunst zugleich das dem bestimmten Gesammtleben des eigenen Volks entnommene Bild einer ethischen Ordnung vor und so ist der Ausdruck des Tempelstyls mittelbar ein persönlicher. Die Gesammtperson eines Volks hat ihre weiteren besonderen Zwecke zu realisiren; sie erhalten ihre Weihe durch die Einheit des ganzen Volkslebens, die sich selbst wieder als Glied jener höchsten, göttlichen Einheit weiß; der Gesammtperson des Volks aber reiht sich die Einzelperson als Glied ein und tritt so in dieselbe Kette, die zu der höchsten Einheit führt. Dieß soll sich nun auch ästhetisch ausdrücken; auch das Gebäude, das nur einem der besonderen und einzelnen Zwecke dient, soll persönlich sein nicht nur in dem gemeinen Sinne, daß es eben für die Bedürfnisse einer Person oder mehrerer Personen errichtet ist, sondern im Sinn einer künstlerischen Gliederung, welche an jene höhere Wohlordnung erinnert, durch die der Tempel auf den weltbauenden und zugleich den ethischen Kosmos gründenden absoluten Geist hinweist. Dieser Ausdruck wird sich nun einfach daraus entwickeln, daß jeder besondere, nur etwas über das rohe Bedürfniß sich hebende Bauzweck einen Hauptraum zwischen untergeordneten Räumen fordert, der als reichere, Symmetrie-bildende Mitte hervortreten muß; solche Mittelpuncte stellen die geistige Einheit der in jedem zweckmäßigen Ganzen verbundenen Einzelzwecke dar, sie entsprechen dem Charakterbestimmenden in der Persönlichkeit, an sie knüpft sich der ästhetische Ueberfluß, an sie vorzüglich legt sich der höhere Styl an. Dieß gilt denn schon vom Wohnhause des Einzelnen; soll es nur irgend über das Nothdürftige sich erheben, so darf es kein Würfel mit Fenstern

Digitized by Google

und Thüren ohne Unterschied sein; ein solcher ist unpersönlich, man soll dem Bau ansehen, daß zwischen den untergeordneten Gelassen für die Bedürfnisse ein bevorzugter Raum die Bewohner zum freien geselligen Zusammensein vereinigt; dieser soll sich als idealer Kern, als herrschende Mitte reicher gegliedert und verziert hervorheben. Natürlich ist dabei nicht buchstäblich an einen Einzelnen, sondern an eine Familie gedacht; die Familie ist Prototyp des Staats und das edlere Wohnhaus daher bereits auch Prototyp der öffentlichen Bauten. Im Hause des Landmanns herrschen nothwendig die Gelasse für Vorräthe, Vieh u. s. w. im Umfange sehr stark über jenen Mittelpunct vor, es ist Prototyp des Gesammtlebens in seinen primitiven Zuständen; es wäre sehr anziehend, bei der ländlichen Architektur, namentlich dem schönen idyllischen Holzbau des alemannischen Deutschlands und der Schweiz zu verweilen, es ist aber hauptsächlich das bürgerliche Wohnhaus in der größeren, Städtebildenden Gemeinde, das hier zur Sprache kommen muß. Das antike Haus wendet seine bedeutendste Seite nach innen: der umsäulte Hof, nach welchem alle Gemächer münden, obwohl nicht nach der Straße gekehrt, ist hier das Vorbild des öffentlichen Platzes, der Agora, des Forums; das neuere Haus wirft eine Façade nach der Straße, durch die es verkündigt, daß der Einzelne dem Ganzen angehört, legt gewöhnlich die edleren Räume in den mittleren Stock und spricht ihren Werth durch erhöhte architektonische Schönheit, durch einen reichsten Mittelpunct in dem reicheren Stockwerk aus, öffnet sie auch wohl durch Loggia, Balkon, Erker nach außen; in jenem ländlichen Holzbau entsprechen die zierlichen Galerien dieser Bedeutung. Unter dem Palaste, zu dem wir nun übergehen, wird hier nur der Privatpalast verstanden. Es ist hier allerdings eine logische Schwierigkeit: im monarchischen Staate ist der fürstliche Palast zugleich Privatgebäude und zugleich soll er das Ganze des Staates im concentrirtesten Sinne darstellen; da müßte er an die Spitze der Eintheilung im §. gestellt werden. Wir sehen aber auf die Sache und stellen die Gebäude für öffentliche Thätigkeiten an die Spitze. Im Palaste, wenn man ihn in seiner richtigen Bedeutung nimmt, steigert sich denn das Privathaus für sich zur Idealität; er ist für diese Gattung, was der Tempel für das Ganze aller Gattungen ist. Da er die Blüthe glücklicher Humanität darstellt, so werden selbst die untergeordneten Gelasse durch ihren Reichthum die Erleichterung und Veredlung des Bedürfnisses anzeigen, für die Räume des reinen Genusses wird daher noch höhere Pracht gefordert. Für diese Steigerung des Einzelnen im Staate soll aber der Palast durch den Charakter des Einladenden, heiter und gastfrei Geöffneten seinen Tribut an das Ganze zahlen. Das Wohnhaus erhält nun aber seine öffentliche Bedeutung wesentlich durch die Vielheit, sie ist die Heerde, die in den

Digitized by Google

bedeutenderen öffentlichen Bauten ihren Hirten erwartet. Da iſt denn die Herrſchaft eines gewiſſen Grads von äſthetiſchem Reichthum in der Mehrzahl der Wohnhäuſer ein wohlthuender Ausdruck verbreiteter Wohlhabenheit und Bildung, man denke an Städte, wie Nürnberg; dieſer Ausdruck ſcheint ſich in einer Menge von eigentlichen Paläſten zur Erſcheinung eines Volks von Reichen zu ſteigern, ſolche iſt aber vielmehr Ausdruck einer zum Schaden des Staates übergewachſenen glänzenden Ariſtokratie, im Mittelalter eines Sitzes ewiger Fehde, daher kriegeriſch burgartige Paläſte entſtehen, die den Charakter des Reichen mit dem des finſter Trotzigen mühſam vereinen. Dieſelbe zerſprengte Welt kleiner Herren erzeugt die einzelnen Burgen, Vorbilder der kriegeriſchen Schutzbauten des Gemeinweſens. Dagegen ſind heitere Landhäuſer die zur Idealität geſteigerte Idylle der Wohnung des Landmanns. — Unter den öffentlichen Bauten nun dürfen wir vielerlei Anlagen mitzählen, welche nicht umſchloſſene Räume ſind nach dem im §. 555 aufgeſtellten Grundbegriffe, aber weſentlich die Bedeutung haben, zu den eigentlichen Bauten für Zwecke des öffentlichen Lebens vermittelnd hinzuführen. Es ſind dieß zunächſt die Anlagen für die Ernährung und den großen Verkehr. Hier ſind die Waſſerleitungen zu nennen; man denke an die großartigen Werke der Römer, deren Bauthätigkeit überhaupt in dem ganzen vorliegenden Gebiete des Zweckmäßigen und Politiſchen ſo gewaltig monumental hervortritt; man denke aber auch an die Ausſpendung des klaren Elements im Brunnen, der die ehrwürdige Bedeutung ſeiner labenden Aufgabe in beſonderer Schönheit, ſelbſt durch Spiele über das Bedürfniß darzuſtellen hat (Enneakrunos in Athen, Fontänen Roms, des Mittelalters, z. B. der ſchöne Brunnen in Nürnberg). Für Zufuhr und Verkehr aller Art ſorgt die „völkerverbindende“ Straße, ihre Bedeutung tritt erhebend beſonders in kühnen Steigungen, Durchbrüchen, in ſchwungvollen Brücken hervor, über deren ſchönſte Form ſich nichts Beſſeres ſagen läßt, als Schillers Wort: unter mir, über mir rennen die Wellen, die Wagen und gütig gönnte der Meiſter mir ſelbſt, auch mit hinüberzugeh'n. Nun tritt auch der Verkehr zu Waſſer in ſeiner Bedeutung hervor: der Kanal, das Schiff, dieſe Erfindung der Kühnen, die „zuerſt, ein dreifach Erz um die Bruſt, mit trockenem Auge die finſtere Tiefe durchfurchten und die ſchwimmenden Ungeheuer erblickten“; hier iſt an den äſthetiſchen Unterſchied des Segel- und Dampfſchiffs, ähnlich dem der gewöhnlichen Fahrſtraße und der Eiſenbahn, zu erinnern. Schiffswerfte, Häfen können mit der Zweckmäßigkeit gewaltigen und reizvollen Eindruck verbinden. — Die eigentlichen Bauten für öffentliche Zwecke dienen zunächſt der elementaren Thätigkeit des Ackerbaus: große Gehöfte der Landwirthſchaft; bei Anlaß der Stallungen, die dafür nothwendig ſind, können wir die Marſtälle nennen. Die vermitteltere Thätigkeit des Gewerbes führt uns

Digitized by Google

zunächst wieder zu den baulichen Unternehmungen des Einzelnen im Staate zurück; da können denn Fabrik-Bauten das Bedeutende der Thätigkeit, für welche sie errichtet sind, freilich schwer in edlem Style aussprechen, doch ist eine solche Charakteristik nicht ganz ausgeschlossen; wichtiger aber sind die Gebäude, welche die Corporation, die Gemeinde oder der Staat für die Ausstellung und den Verkauf des Producirten herstellt. Die Welt-Ausstellung in London hat eine großartige, doch nur momentane Eisen- und Glasconstruction an's Licht gerufen, die ungemeine Bedeutung, welche die Industrie für das ganze Völkerleben gewonnen hat, und ihr inniger Zusammenhang mit der Kunst fordert aber monumentale Gebäude für fortdauernde Ausstellungen in den Hauptstädten und entsprechende in den Provinzialstädten mit der höchst förderlichen Maaßregel des fortwährenden Uebergangs der Producte von jenen in diese. Zugleich hat aber die größere Gemeinde und der Staat für die Waarenauslage der Einzelnen große, vereinigende Räume herzustellen, eben solche fordert der Verkauf der Producte für die Ernährung: Handelsmarkt, Speisemarkt (macellum u. s. w.), Bauernmarkt. Bedeutung solcher Plätze im antiken Leben; großartige Einrichtungen; Lebendigkeit des Bildes; Bazar u. s. w. Mit dem Handelsmarkt verbindet sich der Geldmarkt, Wechslerbuden, Börse. Die verschiedenen klimatischen Bedingungen verlangen mehr offene oder mehr geschlossene Räume, im Wesentlichen ist aber für alle diese Waaren-Auslagen u. s. w., wenigstens für den feineren Theil dieser Dinge und Geschäfte überall die offene Säulenhalle gefordert, deren Bedeutung uns noch weiterhin in anderem Zusammenhang entgegentreten wird. Zu dem gegenwärtigen ziehen wir noch die Pflege für das äußere Wohl, wie sie sich in Armenhäusern, Krankenhäusern (ospedale grande in Mailand), Invalidenhäusern ausspricht. Die Griechen hatten in ihrem Prytaneion neben der Bestimmung für die Versammlungen des engeren Raths ein Centralheiligthum, ein Symbol des Hauses mit immerwährendem Vesta-Feuer, einen heiligen Herd als idealen Ausdruck dieses ehrwürdigen Mittelpuncts der Familie, worin mit den Prytanen Ehrenbürger und fremde Gesandte gespeist wurden. Auch das Kriegswesen mag in diesem Gebiete des äußerlich Nützlichen und Nothwendigen aufgezählt werden: die Gebäude für Waffen-Erzeugung, Aufbewahrung der kriegerischen Vorräthe, die in einem stattlichen Raume für Aufstellung historischer Waffensammlungen und Trophäen ihren idealen Mittelpunct finden (Arsenal in Venedig, Zeughäuser in Wien und Berlin, Schlüter); die Befestigungsbauten, Mauern, Thürme, Vorwerke, ganze Festungen: reicher Stoff für einen Künstler, der die große Bedeutung der Vaterlandsvertheidigung in würdigen Formen auszusprechen weiß; dazu die Wohnungen für die präsente Mannschaft, die Kasernen; bei den Römern war auch das Lager

Digitized by Google

architektoniſch bedeutend. — Gehen wir nun zu den Räumen über, welche für die Thätigkeiten beſtimmt ſind, die das Allgemeine im Staatsleben durchführen, worin alſo die Staats-Einheit ſich concentrirt darſtellt, nämlich den Gebäuden für Regierung und Rechtspflege, ſo haben wir die Anordnung, nach der wir die Bauwerke für die geiſtigen Staatszwecke über ſie ſtellen, gegen den Einwand, daß auch dieſe Gegenſtand der Verwaltung ſeien, damit zu rechtfertigen, daß der höhere Inhalt es iſt, der die bedeutendere Kunſtform fordert; das Staatsleben zeigt hier unvermeidlich die logiſche Schwierigkeit, daß Erziehung, Wiſſenſchaft, Kunſt, die ſeine höchſte Blüthe ſind, ſelbſt wieder Objecte der regierenden praktiſchen Thätigkeit ſein müſſen, über der ſie doch ihrem geiſtigen Werthe nach ſtehen; die Religion, die nicht mehr als Kirche einen Staat im Staate bilden würde, ſtände in demſelben Verhältniß. Das Alterthum und Mittelalter, deſſen Staatsleben ein erweitertes Gemeindeleben war, hat denn dieſen Geſchäften Gebäude errichtet, deren Charakter durchaus ein öffentlicher war und deren Styl die ganze Würde der höchſten Staatsthätigkeiten nach außen verkündigte: Buleuterion, Prytaneion nach dem einen Theile ſeiner Beſtimmung, Curia, Baſilika, Rathhaus, Stadthaus. Der moderne Beamtenſtaat hat entſprechend ſeinem mechaniſchen Charakter ſeine Büreaugebäude meiſt ſchmucklos hingeſtellt; in der einzelnen Gemeinde nimmt jetzt neben dem Rathhaus der Raum für die Geſchwornen-Gerichte ſeine Bedeutung wieder in Anſpruch, aber auch die großen amtlichen Mittelpuncte, die Miniſterialgebäude ſollten durch ihre architektoniſche Form wieder in ihrer Bedeutung anerkannt werden, vergl. Hallmann Kunſtbeſtr. der Gegenw. S. 82: Ueber den Entwurf eines Staatsverwaltungsgebäudes zu Berlin. In den Zuſammenhang dieſer Art von Gebäuden gehören auch die Archive, Münzen, Schatzhäuſer (die Tholen der Alten) und zum Raume der Juſtiz die Gefängniſſe, deren nothwendig ſchwere Formen einer tragiſchen Würde nicht unfähig ſind. — Nunmehr aber hat ſich der ganze Adel des geiſtigen Nationallebens in den Gebäuden der Erziehung, Unterricht, Wiſſenſchaft und Kunſt darzuſtellen. Eigentlich iſt jedes Gebäude für die Wiſſenſchaft auch Unterrichts-Gebäude, denn die Räumlichkeit für gegenſeitige Mittheilung der Wiſſenſchaft zwiſchen Eingeweihten, das Local der wiſſenſchaftlichen Akademie, ſoll ungetrennt ſein von den Räumen für die Mittheilung derſelben an die lernende Jugend. Ein Feſtſaal für die Feier der hohen Bedeutung wiſſenſchaftlicher Anſtalten ſoll als idealer Mittelpunct der Räume für jenen Zweck und für die Lehrzwecke hervortreten. Bei den Alten war dieß Alles offene Halle: eine Poeſie der Einheit geiſtiger Beſchäftigung und ſchönen Naturlebens, dem die neue Zeit und der Norden freilich entrückt iſt, doch darf auch im modernen höheren Schulgebäude der Säulengang nicht fehlen. Etwas

Digitized by Google

Anderes aber war bei den Alten mit dem Unterrichts-Gebäude vereinigt, was nun in der Abstraction unsres Lebens davon getrennt oder gar nicht vorhanden ist, indem unserem Geschlecht und verknöcherten Staate kaum die Erinnerung mehr geblieben ist, daß das Gymnasium und die Gymnastik zusammenfallen: die Bau-Anlagen für die leibliche Erziehung, die Palästra, die Ring-, Lauf-, Schwimm-, Reitschule. Die Thermen können wir damit zusammenfassen, die großen, umfassenden Bad-Anstalten, die als arme Einzelheiten bei uns der Privatunternehmung anheimfallen, während im Alterthum die gründliche reinigende Erfrischung und Durchknetung des Körpers Menschen- und Bürgerpflicht war, ein Edles, Ehrwürdiges, dem Götter vorstanden. Selbst im Mittelalter hatte die geringste Ortschaft ihre Badstube und es war nicht als möglich erkannt, daß der Mensch seinen Körper zur dumpfen, rohen Maschine geistloser Zwecke herabsinken lasse und in diesem Schmutze noch meine, seinem Gotte zu gefallen. Zur geistigen Erziehung und Bildung, zur Schule gehören noch die Bibliotheken, die Räume für naturhistorische, technologische Sammlungen und die schon oben genannten Krankenhäuser, sofern sie wesentlich dem Lehrzwecke bestimmt sind. — An diese ganze Gebäude-Klasse reihen sich nun die Räume für die Kunst, zunächst für den Kunstunterricht: die Kunst-Akademie; an diese schließt sich der Bau für die Sammlungen der Werke bildender Kunst, alter und neuer: das Museum, die Pinakothek, Glyptothek. Es versteht sich, daß die Kunst ihre eigene Würde durch die Architektur feiern wird (Gebäude in München, Museum in Berlin). Nun fehlen noch Bauwerke für die festliche Ausübung der Musik und die Darstellung des dramatischen Kunstwerks: Odeen und Theater. In diesen Räumen, wo die Grundempfindungen des nationalen und menschlichen Lebens in Tönen erklingen, das erhöhte Bild der Welt durch die Mimik, unterstützt durch Malerei und Musik, vor Auge und Ohr sich entfalten soll, ist dem Architekten eine Aufgabe von um so größerer Bedeutung gestellt, als hier offenbar ein neuer, höherer Kreis sich öffnet, zu dem wir im nächsten §. übergehen: der Kreis der Gebäude für reinen ästhetischen Selbstgenuß der innersten Seele des Nationallebens. Das Theater insbesondere ist ein idealer Raum: das Ganze der Bühne und des Zuschauer-Raums soll die Stimmung erregen, daß hier der reinste Auszug des Lebens in einer Handlung sich aufrollt, und die Architektur hat dem entsprechend einen Boden, eine Umschließung zu schaffen, wie wir sie uns vorstellen, wenn wir reine Menschheit, frei von allem Druck des gemeinen Zufalls und Bedürfnisses uns in der edelsten äußern Umgebung denken. Das moderne Theater ist wesentlich Innenbau, das antike zog als Außenbau die wirkliche Natur hinzu und suchte die herrlichsten Aussichten (Segest, Taormina und andere). Das römische Amphitheater, für die roheren Spiele

Digitized by Google

bestimmt, wie dieses harte Volk sie liebte, imponirt durch den Pomp seiner geschlossenen, massenhaften, doch sinnreich durchgeführten Gliederung.

§. 576.

Das Gesammtleben fordert aber noch Räume, welche ausdrücklich der öffentlichen Darstellung des Ganzen als solchen dienen, zunächst noch in praktischem Sinne: dieß sind die Plätze und Gebäude für die Volksversammlung, die Volksvertretung; sodann im Sinne des freien, rein darstellenden Selbstgenusses der Gesammtpersönlichkeit: dieß sind die Anlagen für das Volksfest. An die ersteren vorzüglich schließen sich naturgemäß die Ehrendenkmale für verdiente Einzelpersonen. Dieses Gebiet steht der Aufgabe, worin alle Baukunst ihre höchste ideale Einheit hat, dem Tempelbau am nächsten, tritt mit ihm und den ihm unmittelbar angehörigen Nebengebäuden in Gruppen zusammen, zieht zu diesen auch die bedeutendsten Bauwerke der vorangehenden Gattung (§. 575) und so erwachsen die Mittelpuncte, die den Kern der höchsten cyklischen Aufgabe, des Städtebaus, bilden.

Alle bisher aufgeführten Gebäude, selbst die der Regierung und Rechtspflege, dienen, verglichen mit den Räumen, wo das Ganze als solches in seiner Lebendigkeit sich ausdrücklich darstellen soll, einem Einzelzwecke. Bei den Alten war nun der politische Marktplatz, die Agora, das Forum mit den Rednerbühnen, Hallen der Mittelpunct, wo das Volksganze zunächst politisch praktisch in der Form der Volksversammlung (etwa in der besondern Abtheilung des comitium) sich zu öffentlicher Handlung vereinigte. Dieß war die lebendige Seele ihres Zusammenlebens in Städten, allerdings nicht selbst ein Gebäude, aber der Centralplatz aller Gebäude, das offene Auge ihrer geschlossenen Einheit. Da die Oeffentlichkeit das Element des Staates war, so liefen ihre Adern, eben jene mehr erwähnten Säulenhallen, Stoen, Leschen, Portiken, nach einer Seite mit einer Mauer geschlossen oder nach beiden Seiten offen, auch durch die ganzen Städte hin, fanden aber ihren vereinigenden Mittelpunct im Hauptplatze; daneben konnte die Volksversammlung allerdings auch bestimmte Räume, wie die Theater, benützen. Das Mittelalter hatte in seinen Lauben noch einen Nachhall jenes das Ganze einer Stadt durchziehenden Ausdrucks der Oeffentlichkeit. Im modernen Staate hat die Stelle des politischen Mittelpunctes, der Agora, der Raum für die Volksvertretung eingenommen. Er fordert in Kraft seiner Bedeutung die würdigste Ausstattung unter den politischen Bauten (England, Parlamentsgebäude); die politische Bewegung der neuern Zeit hoffte wie alle Künste, so vor Allem die Baukunst nach dieser Richtung zu beleben. — Die

Digitized by Google

andere Seite der ausdrücklichen Oeffentlichkeit ist diejenige, worin die Gesammtperson in freiem Selbstgenusse rein darstellend die Fülle ihrer Kräfte sich selber zeigt. Dieß ist die wahre Bedeutung des Volksfestes. Es knüpft sich unmittelbar an die öffentlichen Plätze, denn wenn auch die größeren Spiele, nachdem sie sich reicher ausgebildet, nicht mehr hier abgehalten wurden, sondern Stadium, Hippodrom oder Circus, ebenso die Turnierplätze und Felder für die andern Spiele des Mittelalters sich außerhalb der Städte verlegten, so ging doch immer der Festzug von hier aus und zeigte damit an, daß da, wo das Ganze als politische Einheit sein Leben concentrirte, auch die Blüthe dieses Lebens, die Schönheit und Freude vor Allem sich entfalten müsse. Griechenland hatte außerdem seine Orte für die großen Spiele der Haupt-Nationalfeste: Olympia, Delphi, Isthmus, Nemea. Die Theater sind nun wieder beizuziehen, sie gehören zu dieser architektonischen Gruppe, denn ihre Leistungen waren einst und sollen sein wesentlicher Theil des Festes. Auf den großen Versammlungs- und Festräumen stehen nun aber naturgemäß auch die Denkmale für die großen Männer des Staats, der Wissenschaft, Kunst und, wo gleichmäßige Entwicklung der menschlichen Kräfte in ihrem unendlichen Werth erkannt ist, für die Sieger in den Festspielen. Lebendige und Todte werden dieser Ehre gewürdigt. Anlagen von Begräbniß-Orten, Gräberstraßen, Kirchhöfen und Erfindung von eigentlichen Grab-Monumenten, deren Grundcharakter immer eine, die Grabkammer weithin verkündigende Erhöhung sein wird, ist eine besondere Aufgabe der Baukunst; aber die Ehre, welche der um das Oeffentliche verdienten Persönlichkeit, namentlich durch Aufstellung der Bildsäule, auf dem belebten öffentlichen Platz erwiesen wird, führt uns durch die verewigende Kraft des Todes zu einem Cultus (Heroen-, Heiligen-Verehrung), dem nun die Architektur an ebensolchen Stellen seinen Raum: Altar, Heroon, Kapelle hinzustellen hat, und so auf dem in §. 556 dargestellten Uebergange zum Tempel zurück. Haben doch Völker, die ihre großen Männer ehren, sie häufig im Haupttempel selbst begraben, ihnen hier ihr Ehrendenkmal gesetzt und so Kirchen zu National-Heiligthümern umgeschaffen (Westmünsterabtei, S. Croce in Florenz). Besondere Ruhmeshallen sind ein abstracter Gedanke (Walhalla u. s. w. in Baiern). Die Haupt-Tempel sind nun zu aller Zeit den öffentlichen Plätzen nahe gestanden, nicht blos äußerer Zwecke, sondern der innern Bedeutung wegen, denn die ausdrückliche Erinnerung und Bethätigung der Gemeinsamkeit ist der Uebergang zur Erinnerung des Unendlichen. Abgesondertere Tempel hatten im Alterthum ihren heiligen Bezirk, Peribolos (Aule, Temenos, Herkos) mit heiligen Quellen, Bäumen, Hainen, Inschriftsäulen, Sieges- und Heldenmalen, Schatzhäusern und Wohnungen für Priester und Tempeldiener. Pracht-

Digitized by Google

thore, Propyläen führten zu den bedeutendſten Tempeln (Parthenon, Tempel in Eleuſis u. and.). Im Mittelalter dehnen ſich Prieſterwohnungen zu Abteien, Klöſtern aus; dieſe geſelligen Clauſuren für Solche, die ſich der Aſceſe dieſer Zeit gewidmet, ſind aber zugleich Wiegen unentwickelter Wiſſenſchaft und Kunſt und entſprechen nach dieſer Seite den Gebäuden für dieſen Zweig, den Univerſitätshäuſern, Akademieen. Sie haben nach innen ihre Oeffentlichkeit, die ſich in der an das antike Periſtyl erinnernden Halle des Kreuzgangs darſtellt. Kapitelſaal und Refectorium ſind die Rathhaus- und Palaſtähnlichen Feſträume. Baptiſterien, Kapellen, Grabkirchen geſellen ſich ferner zum Dome des Mittelalters. — Blicken wir nun auf die Gebäude-Arten §. 575 zurück und überſchauen wir, wie ſie in einer natürlichen Reihe zu dem Tempel führen, ſo ſehen wir in dieſem ihren Gipfel und Mittelpunct, der ſich, unbeſchadet einzelner abgeſonderter Tempelbauten, nicht nur mit den Räumen und Gebäuden der ausdrücklichen Oeffentlichkeit, ſondern auch mit den bedeutendſten jener für Einzelzwecke beſtimmten Bauwerke zuſammengruppirt. In Rom ſtand der höchſte Nationaltempel auf dem Capitol unmittelbar am Forum, in Athen, verbunden mit dem Theater und hochwichtigen Heiligthümern an und auf der Akropolis, ebenfalls unmittelbar an der Agora, wo ja auch der Areopag ſich befand. Wie im Dorfe der Kirchthurm idylliſch als Hirte der Heerde erſcheint, ſo iſt nun der Tempel auch räumlich zu einem Mittelpuncte geworden, der, mit den wichtigſten öffentlichen Gebäuden vereinigt, die Maſſe der Privathäuſer ſich unterordnet, ihnen ihre höchſte Idealität, mit dem Markt u. ſ. w. ihren abſoluten Feſtraum und Feſtſaal gibt. Dieß muß das Haupt-Augenmerk für die höchſte, cykliſche Aufgabe, den Städtebau, ſein. Von der andern Seite macht ſich aber hier in ihrem ganzen Gewichte die Rückſicht auf die umgebende Natur in der Beziehung der Geſundheit (Licht, Luft, Waſſer) Sicherheit und Schönheit (Höhe und Thal, Fluß, Meer, Vegetation) geltend. Die Alten bildeten zwar ein Ideal einer regelmäßigen Stadt aus, orientaliſche Städte, wie Babylon, waren ganz ſyſtematiſch angelegt, aber ſelten iſt dem Baumeiſter die Aufgabe eines Stadtbaus rein gegeben: Zufall und Inſtinct bilden die Anfänge, die Kunſt findet in dem Gegebenen oft ein abſolutes Hinderniß, oft höchſt fördernde Motive. Wo Zufall und Inſtinct glücklich gegriffen, die Kunſt edel nachgewirkt, entſtehen die wahrhaft lebendigen Städtebilder mit hiſtoriſchem Charakter. Iſt aber die Aufgabe rein geſtellt, ſo muß künſtleriſche Verbindung von Regelmäßigkeit und mit Rückſicht auf große und ſchöne Natur zu gewinnende Mannigfaltigkeit das Ziel ſein; die geradlinigten, öden Reſidenzſtädte, die namentlich das vorige Jahrhundert abſtract auf den Sand hinſtellte, ſind traurige Denkmale unfruchtbarer Willkühr.

Digitized by Google

c.

Die Geſchichte der Baukunſt.

§. 577.

Da die Baukunſt nach §. 559 mehr, als jede andere Kunſt, ein Erzeugniß der allgemeinen Phantaſie iſt, ſo geht ihre Geſchichte auch inniger mit der Geſchichte der Religion (vergl. §. 417 u. 561 zuſammen; ein Verhältniß, aus welchem für den Schlußpunct ihrer geſchichtlichen Entwicklung, die Frage über die Baukunſt der modernen Phantaſie (vergl. §. 460 — 469), beſondere Schwierigkeit um ſo mehr entſpringt, als der Bauſtyl den Stylcharakter aller Künſte vorzeichnet.

Die allgemeine Phantaſie iſt weſentlich eine religiös beſtimmte; gehört die Baukunſt in näherem Sinn, als jede andere, ihr an, iſt ſie weſentlich Völkerkunſt, eine Kunſt des Styls in der großen nationalgeſchichtlichen Bedeutung des Worts, ſo folgt alſo, daß ihre Geſchichte enger, als die jeder andern Kunſt, mit der Geſchichte der Religion zuſammengeht. Ebenſo folgt dieß aus ihrem Weſen an ſich, gemäß welchem der tiefſte Sinn ihrer Formen eine ſymboliſche Andeutung des Weltbaus iſt. Wir begründen darauf ſogleich das Recht, die folgende Darſtellung der Hauptmomente ihrer Geſchichte auf den Tempelſtyl zu beſchränken, wofür wir uns zugleich auf das berufen, was über den innern Zuſammenhang des Tempelſtyls mit dem weltlichen Bauſtyl geſagt iſt. Der eigentliche Grund aber, warum wir dieſen §. an die Spitze der geſchichtlichen Darſtellung ſetzen, iſt dieſer: der Schluß der Geſchichte einer jeden Kunſt iſt nicht einfach das Ende, ſondern der Zielpunct, die beſtimmende Seele des Entwicklungsgangs; ſo verhält es ſich ja mit aller Geſchichte: ohne eine Idee über ihr Wohin gibt es keinen Begriff von dem Was und Wie ihres Gangs. Nun werden wir allerdings bei einer andern Kunſt finden, daß dieß Wohin auf ein Zurücktreten aus dem Kreiſe des wahrhaft productiv Lebensfähigen im modernen Ideale, alſo auf ein relatives Ende führt, bei der Plaſtik nämlich. Bei der Baukunſt aber würde, wenn ſie ſich ebenſo künſtig auf Reproduction beſchränken müßte, ein Widerſpruch zwiſchen einem oben aufgeſtellten Satz und einer Thatſache entſtehen. Die Thatſache iſt, daß das moderne Weltalter bis jetzt in der Baukunſt keinen, in andern Künſten aber allerdings einen eigenen Styl erzeugt hat, denn es gibt doch eine wirkliche, eigenſtändige moderne Malerei, Muſik, Poeſie; der Satz aber iſt, daß die Baukunſt das

Digitized by Google

Grundschema der Anschauungsweise einer ganzen Zeit, das objectivste Bild des Styls, wie er auch die andern Künste durchdringt, darstelle, daß diese überhaupt auf ihrer Grundlage sich entwickeln, wie dieß in ihrem Begriff als Urkunst (§. 560) liegt und wie es die Geschichte zeigt. Dieser Widerspruch läßt sich nur so lösen: das moderne Zeitalter ist in verschiedenen Kunstformen schon productiv aufgetreten selbst in dem Sinne der Entwicklung eines eigenen großen Styls, doch sind dieß mehr punctuelle Ansätze, es fehlt noch der Styl im Sinne gemeinsamen Schwungs; eine Zusammenfassung der vereinzelten Kräfte zu diesem gemeinsamen Schwung setzt voraus, daß erst die Zerrissenheit der Geister einem gemeinsamen Gefühle, einer kräftigen, herrschenden Grundstimmung weiche, daß diese einen Baustyl erzeuge und dieser Baustyl den andern Künsten, wie es sein soll, ihre Unterlage gebe. Nun müßte aber dieses Grundgefühl ein religiöses sein, um eine neue Baukunst zu erzeugen. Das moderne Ideal ist aber ein rein weltliches, es hat sich von der zweiten Stoffwelt abgelöst (§. 466). Gerade auf diesem schwierigen Puncte können wir jetzt auf eine Bemerkung zu §. 574, 2. zurückweisen. Dort haben wir gesagt, die Baukunst besitze in der Individualitätslosigkeit ihrer Formen die Fähigkeit, der Verehrung eines nicht mythisch vorgestellten allgemeinen Geistes zu dienen. Hier entsteht denn die Frage, ob nicht im modernen Geiste die unentwickelten Keime einer neuen Religion liegen, welche keiner zweiten Stoffwelt bedürfte und doch Religion wäre, welche, wenn sie einmal zur Reife gelangte, eine Baukunst zu schaffen fähig wäre, die zugleich Allem, was die moderne Zeit von Styl in den andern Künsten erzeugt hat, jene ihm allerdings noch fehlende Einheit, Gemeinsamkeit gäbe. Die Lücke, welche in der Geschichte der Baukunst bei dem modernen Ideal eintritt, kann nur mit einer Zurückverweisung auf diesen Punct ausgefüllt werden; ein Zielpunct wird dieses Hindeuten auf eine dunkle Zukunft insofern immer noch heißen können, als in rein künstlerischer Beziehung sich wenigstens so viel errathen läßt, daß diese Zukunft irgendwie auf eine Synthese der dagewesenen Hauptgegensätze des architektonischen Styls hinarbeiten muß, wie wir solche am Ende dieses geschichtlichen Ueberblicks, freilich ohne die Möglichkeit näherer Bestimmung, berühren werden.

Digitized by Google

α. Die Baukunſt des Alterthums.

1. Die orientaliſche Baukunſt.

§. 578.

Daß der orientaliſche Geiſt auf die Baukunſt als die ihm vorzugsweiſe entſprechende Form angewieſen war, erhellt aus der Vergleichung ihres Weſens §. 553—561 mit der orientaliſchen Phantaſie §. 426—430. Allein aus dieſem Zuſammentreffen geht keineswegs hervor, daß die Baukunſt im Morgenlande ſich zur Vollkommenheit entwickeln konnte; vielmehr geben die orientaliſchen (und andere, auf ähnlicher Stufe ſtehende) Völker den Grundzügen, in denen ihr Geiſt mit dem Weſen dieſer Kunſt zuſammentrifft, die beſondere Beſtimmtheit, die aus ſeiner eigenen Unreife entſpringt. Dieſe beſteht vor Allem darin, daß hier die Baukunſt im engeren Sinne ſymboliſch auftritt, indem ſie entweder ſelbſtändig, d. h. ohne ein Inneres zu umſchließen (vergl. §. 555) und daher in die Nachahmung der individuellen Geſtalt in der Weiſe der auf das taſtende Sehen geſtellten Phantaſie übergreifend, oder abgeſehen von einem zwar vorhandenen Innern und in unverhältnißmäßigem, das Weſen der Gottheit als ein verborgenes bezeichnenden Uebergewicht der architektoniſchen Maſſe zu dieſem einen geheimnißvollen Sinn auszudrücken ſucht. 1. 2.

1. In den Ueberſchriften müßten ſich eigentlich die bereits den Inhalt bezeichnenden Beſtimmungen der Ueberſchriften zu a, α u. ſ. w. in B des zweiten Abſchnitts des zweiten Theils wiederholen; wir vermeiden dieß hier und fernerhin der Kürze wegen. Die Darſtellung ſelbſt wird zeigen, wie und warum die claſſiſche Baukunſt eine objective iſt, die mittelalterliche eine phantaſtiſch ſubjective u. ſ. w. — Die orientaliſche Phantaſie iſt als eine dunkel und traumartig ſuchende, weſentlich dualiſtiſche ſymboliſch, ſie geht auf das Erhabene, ſie iſt vorherrſchend eine bildende und zwar im Sinne des meſſenden Sehens, ſie iſt ſtabil. Dieß Alles iſt in den angeführten §§. ſchon ſo vollſtändig auseinandergeſetzt, daß zu §. 430, 1. (Th. II, S. 429) geſagt werden konnte: „in der Kunſtlehre dürfen wir nur die Schlußfolgerung pflücken, ſo wird einleuchten, daß die eigentliche Kunſt der orientaliſchen Völker die Baukunſt war". Die Baukunſt haben wir als die elementare Urkunſt kennen gelernt, wir dürfen dieſen ihren elementaren Charakter mit dem elementaren Urgeiſte jener Völker, in dem alle Bildung unentwickelt eingehüllt iſt, nur einfach zuſammenhalten, um dieſen Satz beſtätigt zu ſehen. Denn ganz im Allge-

Digitized by Google

meinen iſt ſie, wie dieſer Völkergeiſt, dualiſtiſch durch ebenſo ſtreng verſtändiges (§. 555), als dunkel in die Natur verſenktes (§. 558) Weſen, ſie iſt ſymboliſch (§. 561), erhaben und höchſt conſervativ (§. 560). Jene Verſenkung in die Natur iſt weſentlich auf das Unorganiſche, Landſchaftliche bezogen und auch in dieſer Beziehung iſt in §. 426 geſagt, daß die orientaliſche Phantaſie auf die unorganiſche Schönheit (und organiſche bis zur thieriſchen) beſchränkt ſei. Wie die Baukunſt in der äſthetiſchen Bildung des Geiſtes analog iſt dem Momente, wo in der Natur die individuenbildende Concentration beginnt mit der Aren-Anſchießung des Kryſtalls, ſo entſpricht der Anfang der Bildung der Menſchheit überhaupt demſelben Vorgang in der Natur und iſt ebendaher unter den Künſten weſentlich auf jene gewieſen. Allein es verhält ſich hier wie mit der Frage, ob der Begriff des Erhabenen darum, weil die orientaliſche Phantaſie weſentlich eine erhabene war, erſt in der Darſtellung dieſes geſchichtlichen Ideals, wie Hegel gethan, aufzuführen ſei: was zu verneinen iſt, weil ein Völkergeiſt, der durch das Primitive ſeiner Bildung vorzüglich auf ein Moment im Schönen gewieſen iſt, eben dieſes in mangelhafterer Form zum Ausdruck bringen wird, als ein Volksgeiſt von entwickelter Bildung, der die Momente des Schönen frei umfaßt. Ebenſo wird jener Geiſt eine Kunſtgattung, auf die er, weil ſie ſelbſt Vieles noch nicht ausdrücken kann, gerade durch ſeine Unfreiheit und das Helldunkel ſeiner Anſchauung gewieſen iſt, mangelhafter ausbilden, als ein ſolcher, der mit geklärtem Geſichtskreiſe die verſchiedenſten Kunſtgattungen frei ausbildet und nur je der vorliegenden Aufgabe gemäß ſich auf eine derſelben beſchränkt. Dort wird der ſcheinbare Widerſpruch entſtehen, daß der dunkel ſuchende Geiſt gerade in der Kunſtform, welche dieſer ſeiner Stufe entſpricht, zu viel wird ſagen und ausdrücken wollen, ja Alles; denn in ſeinem Helldunkel ſchlummert eingehüllt doch der ganze Geiſt und er ſchüttet ihn ganz in die einzige Kunſtform, in der er ſich leichter bewegt, während die andern zwar nicht der Anbauung entbehren, aber doch zurückbleiben. Die Scheidung der Künſte iſt noch nicht ernſtlich eingetreten, die Baukunſt muß für die andern vicariren, jedenfalls, wie ſich ſogleich zeigen wird, für die Plaſtik. — Es iſt nur noch zu bemerken, daß wir mit den Erſcheinungen der Baukunſt im Orient die früheſten monumentalen Verſuche anderer Völker, nordeuropäiſcher und amerikaniſcher, hier zuſammenzufaſſen um ſo mehr berechtigt ſind, da alle primitiven Kunſtformen auf die gemeinſame Völkerwiege in Aſien zurückweiſen.

2. Die ſymboliſche Bedeutung der Baukunſt wird weſentlich beſchränkt durch den in §. 555 vorangeſchickten Begriff der Theilung in Inneres und Aeußeres, der Aufgabe, einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umſchließen. Hegel hat das Verdienſt, zuerſt als unreife orientaliſche

Digitized by Google

Form die selbständige, eigentlich symbolische Architektur aufgestellt zu haben (Aesth. B. II, S. 272. ff.). Die orientalische Baukunst will durch ihre Formen ohne ein Inneres oder abgesehen von einem solchen sprechen, ja dieser sich selbst noch unklare, aus der Natur erst herausringende Geist sucht in dem Aufwühlen der Erde, in dem Aufthürmen der Massen, in diesem den großen Revolutionen, durch welche die Gestalt unseres Planeten sich zur Reife gegohren, ähnlichen Thun den Sinn des Lebensräthsels zu finden: das Bauen ist ein Rathen. Eine eigentliche Architektur, die ganz ohne Inneres einen bestimmten Sinn ausdrücken soll, kann es aber nicht geben; wenn z. B. indische Tempelhäuser aus dem Fels gemeiselt in Mahamalaipur ohne alles Innere vorkommen, so ist diese Wiederholung einer Form, die sonst immer ausgehöhlt, also mit einem Innern auftritt, offenbar nicht als eine Verschärfung symbolischer Absicht, sondern mehr als das Spiel eines ästhetischen Luxus zu verstehen; wo das Innere rein wegfällt, liegt sonst immer ein Hinübergriff in die Plastik vor und die „zwischen Architektur und Sculptur schwankenden" Bauwerke sind daher die erste, im engsten Sinn symbolische Form, die hier aufzuführen ist. Es gibt nun kein anderes Beispiel, das so ganz in die Mitte dieser beiden Künste fällt, als jene bergartig aus Erde aufgeworfenen Reliefs in Nordamerika, im Ohio- und Wisconsin-Staate: eine 700 F. lange Schlange, Alligatoren, Molche, Schildkröten, Vögel, Füchse oder Katzen-Arten, ganze Reihen anderer vierfüßiger Thiere (Bären?), 30 bis über 200 Fuß lang, auch menschliche Gestalten 125 F. lang und 120 F. mit ausgestreckten Armen breit. Auf dem Rücken dieser seltsamen Werke der Ureinwohner Amerikas befinden sich, ein Beleg ihrer religiös symbolischen Bedeutung, Opferstätten, Altäre; vergl. über sie **Smithsonian contributions to Knowledge Vol. I.** Dieß ist nun wirklich gebaute Plastik, plastisches Bauen, rein schwankende Mitte zwischen Bau und Bildwerk. Senkrechte Stellung eines Gebildes, worin individuelle Gestalt nachgeahmt ist, führt bereits bestimmter zur Plastik hinüber; am wenigsten, wenn dieß Gebilde nur symbolisch ist, d. h. noch nicht mythisch-menschliche Gestalt nachahmt. Zu solchen blos symbolischen Gebilden würden die Obelisken gehören, wenn erwiesen wäre, daß sie nicht blos Denkpfeiler für Inschriften sind, sondern Sonnenstrahlen bedeuten; möglich, daß sie nur in künstlerischer Zubereitung jene rohen Steinpfeiler des Nordens wiederholen, die vielleicht das Bild einer Person vertreten (vergl. Kugler, Handbuch d. Kunstgesch. S. 10). Dagegen ist bestimmt hieher der indische Dagop zu stellen, sofern er keineswegs immer einen hohlen Raum in seinem Innern für Reliquien u. dgl. hat, sondern meist solid ist: auf cylindrischem oder pyramidalem Untersatz eine massiv gebaute Halbkugel, das Symbol der Wasserblase (Bild der Hinfälligkeit des Lebens) darstellend; das Ganze 50—70 F.

hoch. Den sächlichen Symbolen am nächsten stehen die thierischen Gebilde; Thierglieder mit menschlichen Gliedern verbunden zeigen den unvollendeten Fortgang vom Symbol zum Mythus (vergl. §. 427). In fester, raumerfüllender Form ausgeführt gehören solche Darstellungen aber bereits der Plastik an, sofern nicht colossales Verhältniß, streng messende, den Schein individueller Belebung ausscheidende Behandlung der Formen und reihenweise Aufstellung sie doch wieder zur Architektur herüberzieht; dieß eben ist aber der Fall bei jenen ungeheuern Elephanten, Stieren, Löwen Indiens, den Sphinxen und Widdern Aegyptens. Man denke namentlich an die colossale Sphinx bei Ghizeh; auch die reihenweise Aufstellung herrscht besonders im ägyptischen Tempelgebäude. Aber auch die rein mythische, d. h. unvermischt menschliche Göttergestalt wird unter diesen Bedingungen zu einem Werke, das zwischen Baukunst und Sculptur schwankt, wie die ungeheuern Memnonen Aegyptens. Hier geht jedoch allerdings die sculpturartige Architektur bestimmt in die architekturartige Sculptur über und wir werden den Faden in der Geschichtsdarstellung der letztern Kunst wieder aufzufassen haben. Die beliebte Verbindung der Bildsäule mit dem Pfeiler oder wirkliche Function derselben als Pfeiler mag hier als Ausdruck eines Zusammenklebens beider Künste noch erwähnt werden. — Wo nun aber in diese unreife Baukunst auch wirklich die Theilung in ein Inneres und Aeußeres eingetreten ist, setzt sich dennoch die Symbolik auch in dieses Verhältniß fort und äußert sich durch alle Stufen, selbst bis zur vollendetsten architektonischen Leistung der hier zusammengefaßten Völker, hindurch in einer auffallenden Kleinheit des eingeschlossenen Raums im Verhältniß zur Größe und Ausführlichkeit des Umfassenden, einem Mißverhältniß, das ebendaher rührt, daß das Letztere auch abgesehen von jenem, d. h. vom realen Bauzweck, noch für sich symbolisch sprechen will. Noch nicht im strengen Sinne kann dieß ausgesagt werden von offenen, mit Umfassungen in geometrischer Form umgebenen Opferstätten, die aber als uralte sinnbildliche Baukunst von Wichtigkeit sind: so jene über Nordamerika von Michigan bis zum Meerbusen von Mexiko zerstreuten, aus Erde und Steinen aufgeworfenen heiligen Kreise, Ovale, Vierecke, griechische Kreuze und andere Formen von Umwallungen, die sicher symbolischen Sinn in ihrer Gestalt an sich trugen, gewiß aber zugleich dem Gottesdienste der Ureinwohner des Landes bestimmt waren. Sie sind eng verwandt mit jenen Zusammenstellungen von Steinen in einfachen Kreisen oder Kreisen in Kreisen, auch im Viereck und in Parallellinien, die in der Bretagne und in England von den alten Kelten (so namentlich die Trümmer zu Carnac in der Bretagne und Stonehenge bei Salisbury), aber auch in Skandinavien von Germanen errichtet sind. Das Offene solcher Raumeinfassenden Erhöhungen nähert sie noch mehr den

Digitized by Google

oben erwähnten senkrechten Gebilden, Obelisken u. dgl. Allein die letztern Monumente sind zugleich dadurch merkwürdig, daß hier die Anfänge structiver Gliederung, die Trennung und Verbindung von Last und Stütze, Wand und Dach theils in übergelegten Steinbalken bei den Umkreisungen, theils in Platten über Stützen ruhend bei den Altären, theils in wirklicher Zusammenschließung zu Steingemächern oder eigentlichen Tempelheiligthümern hervortreten (Dolmin, Cromlech). Die Kreis- und andern Formen der Umfassungen waren sicher symbolisch, ob von astronomischer Bedeutung ähnlich wie die siebenfachen, verschieden gefärbten, übereinander aufsteigenden Ringmauern Ekbatana's, läßt sich nicht bestimmen. Symbolische Bauwerke, deren unendliche Gemächer, Höfe, Irrgänge den Wanderer zum tiefsten Staunen hinreißen, waren auch die ägyptischen Labyrinthe, das größte am See Möris, dessen unterer Theil Königsgräber bildete und das Herodot mit so großer Bewunderung beschreibt. Die Zwölfzahl der Höfe und die andern Zahlenverhältnisse bezogen sich gewiß nicht blos auf die 12 Könige und die Zahl der Regierungsbezirke, sondern hatten zugleich astronomische Bedeutung. Sie wurden bekanntlich in Griechenland nachgeahmt (Kreta). Aehnliche Beziehungen mögen auch in den Verhältnissen anderer königlicher Grabdenkmäler Aegyptens, die zugleich den Göttern geweiht waren, den sogenannten Memnonien geherrscht haben (Osymandeum zu Theben). Das Mißverhältniß der Schaale zum Kern ist nun aber gerade da in seiner ganzen Bestimmtheit vorhanden, wo die Baukunst vom klaren Bauzweck geleitet ihre Hauptaufgaben, aber noch im Dienste der symbolischen Phantasie, löst. Die Terrassenthürme Assyriens und Babyloniens, die Pagoden Indiens, die Pyramiden, die Tempel Aegyptens haben ein im Verhältniß zur Baumasse so kleines Inneres, daß, wenn die äußeren Formen auch keinen in eine bestimmte Formel faßbaren Sinn hatten, doch die gewaltige Erhebung und Masse für sich schon nicht als bloßes Gewand, in welchem sich eine innere Gliederbildung des Baus ausgeprägt hätte, den Zuschauer in eine geheimnißvolle, ahnende, rathende Stimmung setzen sollten. Die Kleinheit des Innern drückt im Allgemeinen immer aus, daß das Wesen des Gottes ein verborgenes ist; gewöhnlich ist das Heiligthum dem Laien unzugänglich und wo er hintritt, findet er nicht, was einem so langen, weitläuftigen Verweilen in den vorbereitenden äußern Architekturformen entspräche. Es geht daraus eine logische Schwierigkeit in Beziehung auf den Unterschied von Innen- und Außenbau hervor, die wir kennen lernen werden. Im indischen Grottentempel ist das Dunkel selbst symbolisch, ruft eine dämmernde, bange Ahnung des verborgenen Gottes hervor. Endlich war der eigentliche Tempelbau gerade da, wo er zur höchsten Ausbildung gedieh, welche innerhalb dieser Vorstufe reifer, classischer Kunst, mit der wir

Digitized by Google

uns hier beschäftigen, möglich war, in Aegypten, überdieß neben seiner architektonischen Form ebensosehr noch ein großes System von Tafeln für jene symbolische Geheimnißschrift, die Hieroglyphen.

§. 579.

Ebenso bewährt sich an der Baukunst die in §. 430 aufgezeigte Eigenschaft dieser Phantasie dadurch, daß das Erhabene, welches im Wesen dieser Kunst an sich liegt, hier zum Ungeheuern, ausschweifend Prachtvollen, dunkel Majestätischen wird. Es fehlt nicht die strenge Messung, aber dualistisch wuchert unter und neben ihr maaßlose Ausdehnung und wilde Gestaltenbildung: der Ausdruck einer noch unfreien Versenkung in die Natur, die sich zugleich in der auch neben dem freien Bau fortbestehenden Neigung zum Bauen in natürlichem Fels kund gibt.

Wir nehmen den Schluß des §. in der Erläuterung herauf und sagen von dieser Baukunst der dunkeln, symbolischen Phantasie, daß die Versenkung in die Natur, welche nach §. 558 neben der klaren Verständigkeit aller Baukunst eigen ist, von ihr in einem bestimmten engeren Sinne gilt. Zunächst in dem buchstäblichen, daß der Orient es liebt, den gewachsenen Stein architektonisch zu bearbeiten: ein Verfahren, dessen Unfreiheit schon zu §. 562, 1. auseinandergesetzt ist. Die Zufälligkeit und Willkühr der Formen, die daraus hervorgeht, werden wir vorzüglich in den indischen Höhlentempeln ausgesprochen finden. Der Orient (und Aegypten) haben die Vorliebe zur Arbeit in natürlichem Fels auch nach der Ausbildung des Baus aus freigefügtem Materiale nie ganz aufgegeben. In Griechenland finden sich nur noch vereinzelte Nachklänge. Aber auch der freie Bau des Orients selbst ist noch zu sehr naturartig, nicht wahre, volle Idealisirung der unorganischen Natur, sondern streckt und dehnt sich bergähnlich, massenhaft ungegliedert. Den Ausdruck ungegliedert werden wir in der Folge bedeutend beschränken müssen, dabei aber das Urtheil im Wesentlichen doch festhalten. Dieß naturartige Thun, Thürmen, Wühlen ist in dem ungeheuern Aufgebot von Menschenkräften zugleich ein Verachten der Freiheit, des Menschenwerths; man erinnere sich allein, daß an der Pyramide des Cheops nach Herodot 100,000 Menschen mit den Vorarbeiten vierzig Jahre lang beschäftigt waren, man denke an die Riesenarbeit der indischen Höhlenbauten, wo ganze Gebirge harten Granits Stundenweit in den verschiedensten Formen, auch in mehreren Stockwerken übereinander durcharbeitet sind. Diese Art der Kraftentwicklung erinnert an die furchtbare Thätigkeit des Planeten, wodurch die Gebirge entstanden sind, an

Digitized by Google

das Erhabene des Raumes in seiner formlosen Gestalt; das Erhabene wird in der §. 430 dargestellten Weise zum Ungeheuren. Die Baukunst ist an sich eine vorzugsweis erhabene Kunst, hier wird sie erhaben in diesem besondern Sinne. Der Dualismus des Gemessenen und Ungemessenen (man vergl. zu dieser nähern Bestimmung in §. 430 die interessante Parallele der entsprechenden Pflanzenwelt §. 278) drückt sich nun zunächst darin aus, daß „unter" dem Gemessenen, d. h. innerhalb des bändigenden Maaßes und dieses Maaß selbst in's Colossale treibend der dunkle Naturdrang aufgährt; daraus geht eben das Ungeheure hervor, was wir sowohl am Hochbau, als am Längenbau bestätigt sehen werden. Das Ungemessene tritt aber auch „neben" das Maaß so, daß das Gemessene von ausschweifender Pracht umwuchert und dadurch wieder aus den Fugen getrieben und verdunkelt wird, was sich bei der Gliederung und bei dem Ornamente zeigen wird. Das dunkel Majestätische wird sich ebenfalls bei den einzelnen Formen bestimmter hervorstellen, während es im Allgemeinen schon durch die Zusammenfassung der Symbolik mit der dieser Baukunst eigenen Erhabenheit sich ergibt.

§. 580.

In der Ausbildung der nationalen Bauformen macht sich nun der Dualismus in der Weise geltend, daß die in §. 565 aufgestellten Gegensätze in einseitiger Herrschaft hervortreten. Das verborgene Wesen der Gottheit wird von der traumartigen indischen Phantasie (vergl. §. 431) in dem zu einem Außenbau zweifelhaft umschlagenden Innenbau der in den natürlichen Fels gehauenen Grottentempel dargestellt. Dieser dunkel majestätische Bau ist durch die Stütze seiner niedrigen Decke, die gedrückte Säule, welche sich unreif aus dem Pfeiler hervorbildet, zugleich ein Bau der vorherrschenden Last. Durch die unbestimmt wechselnde Grundform des Ganzen und das wuchernde unorganische Spiel der Glieder und Ornamente erscheint er als unentwickelter Keim der reinen geschichtlichen Baustyle.

Das einseitige Auftreten jener großen Gegensätze, welche §. 565 aus den Grundlinien und Erstreckungen, die im Wesen der Baukunst liegen, abgeleitet hat, ist mit dem obigen Ausdruck „nationale Bauformen" nicht so zusammenzufassen, daß man annähme, es trete je Ein Gegensatz nur bei Einer Nation hervor. Vielmehr ist hier als ganz wesentlich noch hinzuzufügen, daß gerade im Orient und bei den mit ihm hier zusammengestellten Völkern die einseitigen Hauptformen fast überall bei Einem und demselben Volke nebeneinander vorkommen, zwar im Werthe nicht coordinirt, aber doch so, daß man sieht, wie der reine Styl erst gesucht wird.

Digitized by Google

So erſcheint der Höhlenbau auch bei den Aegyptiern, obwohl nur als Grab, nicht als Tempel, er iſt depotenzirt durch den ägyptiſchen Tempelbau, den wir kennen lernen werden. Allerdings war das ägyptiſche Felſengrab tempelartig und ſehr intereſſant wäre es, wenn Gau (Nub. Alterth.) mit ſeiner Annahme Recht hätte, daß der freie ägyptiſche Tempelbau von ihnen ausgegangen ſei (dagegen ſ. Schnaaſe Geſch. d. bild. K. B. I, S. 413 ff.). Uebrigens war der Höhlenbau als Grab auch bei den Perſern noch bedeutend entwickelt, in eingeſchränkterer Weiſe kommt er auch bei den anderen Völkern des Alterthums, ſelbſt Griechen und Römern (Katakomben), vor. So werden wir ferner umgekehrt den thurmartigen Terraſſenbau, der in Aegypten zur Pyramide wurde, auch bei den Indiern und ſonſt in weiter Verbreitung finden. — In der Geſchichte dieſer einſeitigen Formen der orientaliſchen Baukunſt ſtellen wir nun voran den Bau, der von dem erſten jener gegenſätzlichen Paare (§. 565, 2.) das Glied des blos Innern, von dem letzten das Glied des herrſchenden Ausdrucks der Laſt ausſcheidet: den indiſchen Höhlentempel. Wir können uns hier nicht auf die Frage über ſein wirkliches Alter einlaſſen: uns genügt, daß er ſeinem Weſen nach der urſprünglichſte, Incunabel-artigſte Styl iſt. Nicht unwahrſcheinlich, daß er aus einem Gräber-Bau hervorgegangen iſt, wodurch denn der Uebergang von der Verehrung der abgeſchiedenen zu dem der abſoluten Perſon (vergl. §. 556) auch hier in ſeiner tiefen Bedeutung hervorträte und jene Depotenzirung deſſelben in Aegypten zugleich als Rückführung auf die urſprüngliche Beſtimmung erſchiene. Das Einwühlen in den gewachſenen Fels erſcheint ſchon an ſich als die urſprünglichſte Form, als das Thun einer erſten Kunſt, die noch nicht frei aus frei getheiltem Material zu ſchaffen wagt, und die ganze künftiges beſtimmter Ausgebildetes vorbildende, keimvoll unbeſtimmte Formenwelt, die damit verbunden iſt, geht eben aus dieſer ſchon oben charakteriſirten vollen Verſenkung in die Natur und Bindung an das gegebene Material hervor. Als bloßer Innenbau weist dieſe Architektur zunächſt in intereſſanter vorbildlicher Weiſe auf den mittelalterlichen Styl hin; dazu kommt, daß der gewöhnliche Grundriß des Quadrats ſich auch zur Form des griechiſchen Kreuzes, zum Oblongum mit halbkreisrundem und halbkuppelförmig gedecktem Abſchluß für das Götterbild geſtaltet, ja (in den buddhiſtiſchen Höhlentempeln gewöhnlich) ſogar die Decke (freilich nur in Tonnen-Form, zum Theil mit Annäherung an die Hufeiſenform) gewölbt iſt, die Pfeiler-Reihen einen breiteren Mittelgang frei laſſen und ſo ein Hauptſchiff mit Seitenſchiffen aufzutreten ſcheint. Wie aller Innenbau, ſpricht ſich auch dieſer durch eine geſchmückte Façade aus, freilich kein eigentliches Portal, wie in den gothiſchen Domen, ſondern nur aus den vorderſten Pfeilerreihen und einem frieſartigen Wandſchmucke beſtehend. Wo dieſe Façade nicht

Digitized by Google

iſt (wie in den meiſten Buddha-Tempeln), kann eigentlich auch von keinem Innenbau die Rede ſein, denn ohne alles Aeußere kann man auch nicht von einem Innern ſprechen; man nähme denn die umgebende Felswand mit unſcheinbarer Oeffnung als die das Ganze umfaſſende Mauer, die der Künſtler von der Natur wie von einem frühern rohen Künſtler überkam: eine Auffaſſung, wodurch dann auch jener Satz §. 278, 2., daß überall im Orient das Innere unverhältnißmäßig klein ſei, auf dieſe Grotten ſeine Anwendung findet. Aber jene Vorbildung einer Baukunſt, welche die antike Säulenhalle in den umſchloſſenen Raum hereinnimmt, verbindet ſich nun ohne alles feſte Geſetz auch mit einem Außenbau, der als Keim des Claſſiſchen erſcheinen kann. Es wird nämlich nicht blos eine Höhle in den Fels gehauen, ſondern auch wieder nach oben gearbeitet, die Felſendecke weggenommen, ſo ein großer freier Hof gebildet, in deſſen Mitte ein Fels ſtehen gelaſſen, zum Sanctuarium mit Nebenkapellen ausgearbeitet und im Fels rings um den Hof eine Pfeilerreihe ſo ausgemeiſſelt, daß er wie das vorſpringende griechiſche Tempeldach über ſie überhängt. So namentlich die prachtvolle Kailaſa zu Ellora. Nun iſt das Innere wieder zu einem Aeußern umgeſtülpt und es verhält ſich wie mit jenen primitiven Thieren, die man gleich einem Handſchuh umkehren kann, ohne daß ſie Schaden leiden. Eigentlich war freilich ſchon der Höhlentempel relativ ein Außenbau, denn in ihm ſtand ein Sanctuarium, zu dem ſich der übrige Raum, der als Ganzes doch ein Innenbau war, als Aeußeres verhielt. Man ſieht ſchon hier die zu §. 578 bemerkte dialektiſche Schwierigkeit des Begriffs von Innen- und Außenbau. Dieſer Hofbau ſteht nun aber durch eine ſeltſame Nabelſchnur mit dem Höhlenbau in Zuſammenhang, indem ausgeſparte Brücken von dem freiſtehenden Tempel zu Grottentempeln führen, die in Stockwerken übereinander in den umgebenden Fels gemeiſſelt ſind. — Ganz incunabelartig iſt namentlich der Pfeiler, von dem man eben nicht weiß, ob man ihn Säule nennen ſoll. Die Hauptform unter ſeinen wechſelnden Bildungen iſt dieſe: er beginnt von unten mit einem Würfel, der bedeutend höher, als breit iſt; aus ihm entwindet ſich ein ungleich kürzerer, verjüngt anlaufender, nach unten meiſt ausgebauchter, cannelirter Schaft, der durch einen aus mehreren Ringen beſtehenden Hals in das Kapitell übergeht, das aus einem überſtark ausquellenden gedrückten Pfühl gebildet iſt; der Decke iſt es durch eine Platte verbunden, an die ſich zwei conſolenartige Anſätze ſchließen, auf welchen jene vermittelſt eines architrav-artigen Streifens ruht, der im Keime das griechiſche Gebälke zeigt. Dieſer Säulenpfeiler ſtellt denn den Druck einer ungeheuern Laſt dar, welche, von der überall niedrigen Decke ausgeübt, das Kapitell zu jener Breite ausquetſcht, ſo daß das Band, das um ſeinen mit Streifen verzierten Kreis läuft, als ein Ring erſcheint, der es dem

Digitized by Google

Drucke gegenüber zusammenhalten muß, und welche zugleich dem kurzen Schafte nicht erlaubt, aus dem Untersatze entwunden frei hinanzusteigen. Wie in dieser gedrückten Form die Säulentheile unentwickelt im Keime da sind, so kommt auch der Pilaster schon vor: an jenen Außenbauten die Gesimse der Stockwerke tragend im Aeußern, in den Grottentempeln den Pfeilern entsprechend an den Wänden; unter den Gliedern glaubt man außer den vorherrschenden Wülsten auch jene andern einfachen Hauptformen (§. 572), welche nachher die classische Baukunst ausgebildet hat, auftauchen zu sehen, aber jede feste Gestalt verschwimmt wieder im bunten Wechsel, der in eine Ornamentenfülle wuchernd ausschlägt, in welcher nun auch spätere Formen entwickelter Kunst, selbst der Spitzbogen, anklingen, aber Alles in derselben unbestimmbaren Buntheit, und dazu kommen nun die Thier- und Menschengestalten, tragend, mit Wand und Pfeiler verwachsen, frazzenhaft, den traumartigen Eindruck vollendend. Wesentlich ist, daß auch die Dachung der freistehenden Bauten keine Regel hat, sondern bald flach, bald kuppelförmig ist. Dieser Formenwechsel ist nun, wie geistig durch die phantastische Stimmung, so äußerlich durch dieselbe Abhängigkeit vom Material bedingt, aus welcher das Schwanken im Grundplane zu erklären ist, eine Abhängigkeit, die, wie eben der Stein sich hemmend oder zum Spiel auffordernd darbietet, ebensosehr Willkühr ist, vergl. Anm. zu §. 562, 1. Der Schluß-Eindruck, wie er schon zu §. 578 als besonders bezeichnender Zug der orientalischen Art, das Wesen der Gottheit als ein verborgenes anzudeuten, hervorgehoben wurde, ist der des traumhaften Dunkels. In der Nacht dieser Höhlentempel, im Schooß der Erde wird das Gemüth mit dämmernden Gefühlen, mit scheuer, schauriger Ahnung des dunkeln Urgrunds aller Dinge, der aus finsterer Tiefe des Absoluten arbeitenden, zeugenden Urkraft erfüllt. Die Seele wird nicht frei, wie die niedrige Decke auf den schweren Pfeilern lastet bang auf ihr das brütende Geheimniß einer unerforschlichen Weltordnung, die den Einzelkräften keine klare, lichte Entfaltung gönnt.

§. 581.

Dagegen gestaltet sich aus der Kegelform des Grabhügels ein Bau, der bald als Grab, bald als Tempel erscheint und durch das Mißverhältniß des Aeußern zum Innern einseitiger Außenbau, in seiner Richtung einseitiger Hochbau und darin zugleich Bau der einseitigen Kraft ist. Derselbe tritt vorzüglich bei den westasiatischen Völkern auf, gliedert sich als viereckiger, terrassenförmig verjüngt aufsteigender Thurm, verbindet sich vorzüglich bei den Persern mit einem reichen Palastbau, dessen schlanke Säulen aber ebenfalls

die einseitige Höherichtung ausdrücken, umschlingt in Indien als Pagode seine Form mit ausschweifender Ornamentik und vereinfacht sich in Aegypten zur krystallischen Keilform der Pyramide.

Nirgends tritt der Uebergang zwischen der Bedeutung der abgeschiedenen und der absoluten Person stärker hervor, als hier. Es ist nichts einfacher, als daß über dem Grabe großer Verstorbener eine gewaltige Erhöhung errichtet wird, welche ihr Andenken weithin in die Lande verkündigt und selbst das denkbar einfachste Bild der Erhabenheit, der aufgerichteten Kraft ist, durch die der Todte im Leben sich ausgezeichnet. Solche Hügel, in Kegelform, ursprünglich und theilweise auch später blos aus Erde aufgeworfen, sind in Nord- und Süd-Amerika, wie in Asien und Europa verbreitet. Nun plattet man die Spitze des Kegels ab und opfert auf dieser Höhe: den Manen des Todten oder dem Gotte, der ihn zu sich erhoben hat, dieß geht ineinander über, da eben der Tod selbst den Uebergang in das allgemeine Leben, die Rückauflösung in das Ganze ist, in welcher die Vorstellung das aufgelöste Einzelleben oder das Gesammtleben fixiren oder unklar beide zusammenfassen kann. So schwanken die Nachrichten über den Belusthurm zu Babylon, ob er ein Tempel oder Grabmal eines Königs Belus gewesen, und er war vielleicht beides, da im untern Gelasse der Coloß „Jupiters" (nach Herodot), im obern jenes Ruhebett des Belus stand. Der entwickelte Tempelbau depotenzirt übrigens, wie schon erwähnt ist, auch diese Form wieder zum bloßen Grabmal. Der einfache kegelförmige Erdaufwurf mußte nun, wenn er jene höhere Bedeutung erhalten und zur herrschenden Tempelform werden sollte, allerdings erst eine künstlerische Gliederung gewinnen. Er nimmt zunächst die Form des viereckigen, verjüngt aufsteigenden Terrassenbaus an, die wir auch in Nordamerika sehen; diese Form wird zu einem aus Werksteinen frei gefügten, an der Oberfläche künstlerisch bearbeiteten Werke selbst in Mexiko, wo wir sie unter dem Namen Taocalli (Gotteshaus) finden. Die Terrassen sind zum Theil schon hier wieder ausgefüllt, die Oberfläche verschieden geschmückt, Prachttreppen führen hinan. Das oberste Stockwerk trägt nun in Mexiko gewöhnlich ein kleines Tempelhaus und ebenso war dieß ohne Zweifel in Niniveh, das ähnliche Thurmbauten gehabt haben muß, wie der aus acht ungeheuern Absätzen aufsteigende Belusthurm in Babylon. Dieser Bau gehört nämlich vorherrschend den Assyrern an und theilt sich von ihnen den Persern mit. Das Grabmal des Cyrus im alten Pasargada hat dieselbe Form und trägt auf seinem sechsten Absatze ein kleines Tempelhaus. Die Form der Bedachung dieses Hauses, die selbst in Mexiko auftritt, werden wir später in's Auge fassen. Hier ist vor Allem die durchgängige Kleinheit dieses Hauses im Verhältniß zu dem

Digitized by Google

ungeheuern Stufenbau hervorzuheben: sie bezeichnet zunächst diesen Bau als einseitigen Außenbau und dadurch ebensogut wie der bloße Innenbau des Grottentempels das verborgene Wesen des Gottes oder Geistes, der im obern Heiligthum des Belusthurms gar keine Bildsäule hatte, während ebenda das Tempelgemach im untersten Geschoße mit der Bildsäule des Gottes auch noch in keinem Verhältniß zur Größe des Ganzen stand. Dieser Hochbau ist aber ebensosehr bloßer Kraftbau; die Stockwerke tragen einander in Wirklichkeit, aber alle zusammen scheinen einer ungeheuern Last entgegenzustreben, die nicht oder in unverhältnißmäßiger Kleinheit da ist, das Streben athmet sich vielmehr in der Verjüngung des Keils von selbst, ohne Widerstand aus. Säulen treten nicht auf, denn es ist nichts zu tragen, es wäre denn richtig, daß die kleinen obern Tempelhäuser in Ninive und Babylon Anten-Tempel mit zwei Säulen waren, was aber nicht zum Wesen dieses Baus als eines Ganzen gehört. Man kann ohne Widerspruch mit der Ableitung dieser Form aus dem Tumulus die Auffassung Sempers (die vier Elemente der Baukunst S. 70 ff.) verbinden, welcher den Thurm als Mittelpunct eines ganzen Terrassensystems anschaut, dessen einzelne Absätze oder Etagen (denn in den Stockwerken nimmt er durchgängig Wohnungen an) den Knechten und Untersaßen, dem Fremdenverkehr, lagernden Caravannen, Bazar, Staatsgeschäften, Unterricht, Gymnastik dienten, worauf höher der öffentliche Palast des Herrschers (Audienz- und Gerichtshof), dann sein Privatpavillon folgt und endlich erst die hohe, ebenfalls terrassirte Pyramide mit dem „Grabmal des Stammherrn, der dem unterjochten Volk zum Gott aufgedrungen ward": das Ganze ein Ausdruck des erobernden Satrapendespotismus, eine lagerartige Gruppirung, ein Bild des Subordinationsprinzips. Der Begriff der aufragenden Kraft steigert sich in dieser Auffassung zu dem einer systematisch dargestellten kriegerischen Despotenkraft. Mit dem Terrassensysteme verbindet sich nun allerdings ein reicher Palast-Styl, in Persien, wie die Reste von Tschil-Minar zeigen, in einer Mäßigung und künstlerischen Durchführung des Einzelnen, welche sich weit über den mit Alabasterplatten getäfelten, im Wesentlichen jedenfalls säulenlosen Ziegelbau Assyriens erhebt. Man sieht, daß hier die Fortschritte nicht am (Grab-)Tempel, sondern, dem realen persischen Geist (§. 431, 2.) entsprechend, am Palaste geschehen. Der Säulen-getragene Saal spielt eine Hauptrolle. Die Säule hat den Schaft zur Freiheit entwickelt und zwar in vollem Gegensatz gegen Indien: er ist nicht nur cannelirt, geschwellt, verjüngt, sondern steigt sehr schlank zu bedeutender Höhe auf, wodurch ein Ausdruck des Uebergewichts der Kraft über die Last auch hier sich geltend macht. Basis und Kapitell ist entwickelt; an jener entspricht die große fallende Welle unter dem Pfühle mit Riemen, der schon an das Griechische erinnert, nicht dem

Digitized by Google

ſtarken Drucke, der an dieſer Stelle ſtattfindet, dieſe Form iſt leicht, gehört mehr dem Gefäß an, bezeichnet aber ebenfalls den Charakter des laſtlos Aufſteigenden; das Kapitell iſt noch phantaſtiſch mit voll ausgeladenen Pferden und Stieren oder einem ſeltſamen, vierfach gerollten Ornamentkörper geſchmückt, von deſſen Verwandtſchaft mit einer griechiſchen Form die Rede ſein wird; das Gebälk an der Façade der Höhlengräber nähert ſich jedenfalls dem joniſchen. Reicher polychromiſcher und plaſtiſcher Schmuck zierte dieſe aſſyriſch-perſiſche Baukunſt. — In Indien treffen wir nun, umgeben von einem Complexe von Reinigungsteichen, Säulengängen, Hallen für die Wallfahrer, Prieſterwohnungen, kleineren Tempeln u. ſ. w., ebenfalls die Stufenpyramide unter dem Namen Pagode (Bhaguwati, d. h. heiliges Haus). Hier wird nicht mehr der Fels bearbeitet, ſondern aus Werkſteinen frei gefügt. Die Pagode iſt Tempel, eines ihrer, nicht großen, Gemächer enthält das Götterbild. Was auch hier an ſpätere (gothiſche) Formen entwickelter Baukunſt keimartig gemahnt, iſt der Uebergang vom Viereck in das Achteck (das aber durch weitere Entkantung als Sechszehn-Eck erſcheint), überhaupt der Drang zu einer Brechung des Maſſenhaften, der jedoch in indiſcher Weiſe als krauſe Ueberladung und Verſchüttung der Grundform erſcheint: die Uebergänge der Terraſſen ſind mit gewölbförmigen Uebergängen ausgefüllt, dazwiſchen treten kleine Kuppeln hervor; überall Pilaſter, Niſchen mit geſchweiften Bekrönungen, reichen Geſimſen, Thier- und Menſchengeſtalten; das Ganze ſchließt kuppelartig, aber dieſer ſchließende Körper blüht ſelbſt wieder in eine ſeltſame fächer- oder pfauenſchweif-artige Form aus. — In Aegypten dagegen iſt es, wo dieſer Hochbau, wie der Höhlenbau, ſich wieder auf die Beſtimmung des Grab-Denkmals beſchränkt, denn ein Tempelbau ganz anderer Art hat ſich ausgebildet, und die Sage, daß die Pyramiden von gottloſen Königen herrühren, beweiſt eine ſtarke prieſterliche Oppoſition gegen dieſen militäriſch-despotiſchen Kraftbau (vgl. Semper a. a. O. S. 86). Die Abſätze werden ausgefüllt, mit reich bearbeiteten Steintafeln überkleidet und es erſcheint die viereckige Keilform der eigentlichen Pyramide. Das Mißverhältniß des Kerns zu der großen, nun faſt ungegliederten, ſoliden Schaale drängt ſich doppelt ſtark auf. Sieht man dieſe einfache Form näher an und erwägt, was ſchon zu §. 564, 1. über ihren äſthetiſchen Charakter geſagt iſt, ſo eröffnet ſich ein eigenthümlicher Blick: ſie ſcheint beſtimmt, nicht etwas für ſich zu ſein, ſondern ein Theil, und zwar ein abſchließender, d. h., mit weniger Veränderung, ein Dach. Dieß gilt dann von dieſem Hochbau in allen ſeinen Formen in der Art, daß man meint, einen der Abſätze der Terraſſenbauten in der Form gedeckt und abgeſchloſſen ſehen zu müſſen, welche die Grundlinie des ganzen Terraſſen-Baus iſt: der Pyramidalform.

Digitized by Google

Das ist nun aber wirklich geschehen in jenen Grab- und Tempelhäusern, die auf der Höhe der Teocalli, auf dem Denkmal des Cyrus stehen und wohl auch auf den assyrischen Thürmen standen. Auf diesem Puncte werden wir die Sache bei den Griechen wieder auffassen. — Uebrigens hat sich auch der pyramidale Bau als Grabdenkmal bei allen alten Völkern erhalten, wie der Höhlenbau. Bei den Griechen und Römern gliedern sich die so gestalteten Grabmäler wieder stufenförmig, gehen aber im Grundriß auf die Kegelform zurück, d. h. sie sind rund; man denke an die Gruppe abgestumpfter Kegel in Albano (Monument der Curiatier), an das Grabmal Augusts und Hadrians in Rom, des Hephästion in Babylon, das Mausoleum in Halikarnaß.

§. 582.

1. Der ägyptische Geist bewährt sich als streng messender (vergl. §. 432), indem er die widerstandslos in die Höhe strebende Form in einen fest an der Erde gelagerten Langbau (§. 565) umwandelt, in welchem zugleich durch die Gestalt der Säule und des Gebälks ein organisches Verhältniß zwischen Kraft und Last einzutreten beginnt, der aber dadurch einseitiger Langbau ist, daß in dem platten Dache der zusammenfassende Abschluß der schrägen Linie ausbleibt, welche dafür als pyramidaler Nachklang in der Richtung der
2. Mauern auftritt. Auch die Glieder werden einfach und klar. Indem dieser Bau die Gemeinde in seine vorbereitenden, Mauer-umschlossenen Theile, aber nicht in sein Innerstes, das Heiligthum des verborgenen Gottes, aufnimmt, erscheint er als unentschiedener Außenbau. Jene Theile: Sphinx-Alleen mit Vorthoren, große Portale mit Flügelgebäuden, vielsäulige Vorhallen, weitere Vorräume, in's Unbestimmte wiederholbar und dehnbar und dadurch allerdings Ausdruck des fortdauernden Ungemessenen im Gemessenen, stehen in solchem Mißverhältniß zu der kleinen und dunkeln Tempelzelle, daß der Grundcharakter des Ganzen der des Empfangens, der Annäherung, der unbefriedigten Erwartung ist.

1. Im ägyptischen Tempel ist der thurmartige Hochbau völlig niedergeschlagen und zu der beruhigenden Form des klaren Oblongums, das sich bestimmt an den festen Boden der Erde hinlegt, umgewandelt. Dieses Oblongum ist allerdings nicht im eigentlichen Tempelhaus zu suchen, sondern in einer Anreihung verschiedener Räume, die zum zweiten Theile des §. näher zu erläutern ist. Verschwunden sind aber nicht nur die gehäuften Terrassen-Würfel, in welchen der assyrisch-persische Bau sich erhob, sondern auch die Zusammenneigung zweier schrägen Linien zu einer Spitze,

Digitized by Google

die ſeiner pyramidalen Geſtalt zu Grunde lag und in der eigentlichen Pyramide zu Tage tritt, wird in dem Sinne nicht verwendet, daß ſie zu der abſchließenden Giebelform des Daches ſich umbildete. Durch die flache Deckung (wo es ſich überhaupt von gedeckten Theilen handelt), ſowie durch die ausgedehnte Reihe der Vorräume, von welcher zu 2. die Rede ſein wird, iſt nun dieſer Bau zu ſehr Langbau; alſo auch hier wieder einſeitiges Hervortreten einer der in §. 565 aufgeführten Richtungen. Dagegen hat ſich ein Reſt des Pyramidalen in der ſchrägen Neigung der Thore und der Seitenflächen aller Mauern erhalten; dieſe Richtung hat ſich von der geraden ſenkrechten noch nicht getrennt, um ſich über ihren wagrechten Abſchluß als höhere Zuſammenfaſſung zu legen, ſondern iſt noch unreif mit ihr verwachſen, denn die Mauer iſt nach der innern Seite ſenkrecht. Wo nun der Mauer die freiſtehende Stütze vorgeſtellt iſt, um einen Säulen-Umgang zu bilden, oder wo ſie die Decke eines auch nach oben ganz geſchloſſenen Raumes trägt, iſt dagegen ein weiterer Schritt an die Schwelle organiſch reifer Baukunſt gethan: die drückende Laſt, die in Indien den Pfeiler nicht wahrhaft zur Säule werden läßt, das Auffahren in die Höhe, das in Perſien auch der tragenden Säule zu ſchlanke Verhältniſſe läßt, iſt verſchwunden, Gleichgewicht von Kraft und Laſt bis nahe zur Vollkommenheit entwickelt. Die ägyptiſche Säule ſondert ſich klar in die durch die Natur der Sache bedingte Dreiheit der Gliederung; nur erſcheinen an jedem Theile derſelben Eigenheiten, die auf die Unreife zurückweiſen: die runde Form der Fuß-Platte iſt nicht das richtige Glied für die Vermittlung mit der Sohle des Baus, der verjüngte, in angemeſſenem Höhenmaaß aufſteigende Schaft hat häufig über dem Plinthus eine ſeiner Bedeutung widerſprechende Einziehung, iſt theils conver, theils concav, aber ſeicht cannelirt, hat neben ſenkrecht laufenden Pflanzen-Ornamenten auch horizontale bandartige oder hieroglyphiſches Bildwerk darſtellende, die ſeiner Bewegung widerſprechen. Neben der als offener Lotoskelch oder Palmblätter-Krater motivirten Welle des Kapitells, die ſich über einer Anzahl von Ringen erhebt, tritt eine nach unten ſtatt nach oben ausgeſchwellte, alſo den Druck der Laſt am falſchen Puncte darſtellende Knoſpenform auf, auch Kapitelle mit Iſis-Masken ſind nicht ſelten; ſtatt der Platte erhebt ſich über dem Kapitell ein Würfel, zu ſchmal, um eine richtige Vermittlung mit dem wagrecht überliegenden Balken darzuſtellen; dieſer kommt ſo hoch zu liegen, daß die quer übergelegten Deckenbalken nicht über ihn treten können, ſondern ihre Köpfe hinter ihm tiefer auf dem Würfel aufſitzen: damit fällt der ſchöne mittlere Theil weg, den wir im dreigliedrigen griechiſchen Gebälke finden werden, und es erhebt ſich über dem mit einem Rundſtabe geſäumten Hauptbalken ſogleich das Kranzgeſimſe, das ſich, da es nichts

Digitized by Google

weiter zu tragen und nicht vor Regen zu schützen hat, nur als große Hohlkehle mit einem Leisten darüber darstellt. Hiemit sind zugleich die wenigen, einfachen Glieder genannt, zu denen sich das wuchernde indische Formenspiel zusammengezogen hat. Das scharfe Abgrenzen drückt sich auch darin aus, daß die senkrechten Kanten des ganzen Baus ebenfalls mit Rundstäben eingefaßt sind. Reicher Sculptur- und Farbenschmuck bedeckt alle Flächen, hat aber, da Giebel und Fries fehlen, nicht die natürlich sich ergebenden Hauptstellen zu besonderer, reicher Concentrirung gefunden.

2. Neben der klaren Messung, welche demnach die Einzelformen nunmehr beherrscht und vereinfacht, drängt sich in der Anlage des Ganzen auch hier noch die orientalische Ungemessenheit hervor. Der ägyptische Tempelbau ist nicht eigentlich ein „Einschachtelungs-System" (Kugler), sondern ein unbestimmtes fadenartiges Anreihungssystem von lauter Vorräumen; nur wenn man von dieser Längen-Richtung absieht, bietet sich das Bild der Einschachtelung dar: Schaale auf Schaale, Zwiebelhaut auf Zwiebelhaut und schließlich — kein Kern, eine taube Nuß, d. h. am Ende der langen Anlage, umgeben von Priesterwohnungen, Archiven, Gehegen für die heiligen Thiere u. dergl. ein verhältnißmäßig sehr kleines, monolithes, dunkles, nur dem Priester zugängliches, selten auch nur ein Götterbild umschließendes Heiligthum. Daß dieser taube Kern nicht in der Mitte, sondern am Ende einer langen Reihe von Vorräumen liegt, ist freilich gerade das Wesentliche. Diese Räume sind eine große Zeile für ungeheure Wallfahrten. Lauter Thor, lauter Empfangen, Erwarten, Annähern und keine Ankunft, lauter Schwelle, ungelöstes Räthsel, genau entsprechend der Bedeutung der ägyptischen Phantasie, s. §. 432, 2. Die Prozession wird zuerst von einer mit colossalen Sphinx- und Widder-Reihen eingefaßten Straße (Dromos) empfangen; einfache Vorthore, eines oder auch mehrere, fassen dazwischen die Wallfahrer wieder enger zusammen, um sie wieder freier zu entlassen; am Schlusse dieser Allee werden sie von einem Prachtthore mit zwei hohen thurmartigen Flügel-Gebäuden (Pylonen), davor Obelisken und Colosse stehen, empfangen und treten durch die Pforte in der Mitte, an deren Hohlkehle das geheimnißvolle Symbol des geflügelten Globus angebracht ist. Es folgt ein großer, unbedeckter Vorhof, dessen Umfassungs-Mauer mit Säulen umstellt ist; man kann ihn mit dem Prachtthor als einen Propyläenbau bezeichnen und einen häufig vorkommenden zweiten Vorhof, dem wieder Pylonen vorgesetzt sind und der dieselbe Gestalt hat, zur Unterscheidung von ihm Pronaos nennen, doch nur, wenn der sogleich zu nennende weitere Raum fehlt, was aber bei bedeutenderen Anlagen nie der Fall ist; das Schwanken der Bezeichnungen ist übrigens tief in

Digitized by Google

der Natur dieſer Anlagen begründet. Der weitere Raum, auf den wir ſo eben hingewieſen, iſt nun die Vorhalle: ein bedeckter, nur durch kleine Oeffnungen beleuchteter vielſäuliger Saal (Oikos hypoſtylos oder polyſtylos), vom Vorhofe aus durch eine Pforte zu betreten, denn er iſt nach dieſer Seite zwar durch keine Wand, aber in den Zwiſchenweiten der Säulen durch Brüſtungen geſchloſſen. Die Formen der Säulen in dieſem dunkel majeſtätiſchen, ahnungsvoll ſpannenden Raume pflegen nach Reihen abzuwechſeln, auch iſt die mittlere höher: eine perſpectiviſch maleriſche Neigung (vergl. Schnaaſe a. a. O. S. 402), die merkwürdig auf das Mittelalter hinweiſt. Eigentlich wäre denn dieſer Raum der Pronaos, wenn auf ihn unmittelbar das Heiligthum folgte, aber dazwiſchen treten nun noch weitere Räume: nämlich abermals eine, zuweilen vorhofähnliche, zuweilen ein weiteres hypoſtyles Gemach darſtellende Vorhalle, dann ein oder zwei Vorſäle ohne Säulen, und dann erſt das Heiligthum. Wenden wir nun auf dieſe Anlage den Begriff des Innen- oder Außenbaus an, ſo ſcheint ſie zunächſt jenes, iſt es auch in gewiſſem Sinne, denn ganz durch eine Mauer eingefaßt, die andächtige Menge in ihre Räume aufnehmend, ſchließt ſie ſich gegen das Aeußere ab und verkündigt ihre innere Schönheit nur durch die Façade der Pylonen. So iſt das orientaliſche, griechiſche, römiſche Wohnhaus ja ein Innenbau, weil es alle ſeine Gemächer nach innen um einen Hof umherlegt, wo ſich alle architektoniſche Schönheit verſammelt. Ueberdieß iſt die bedeckte vielſäulige Halle ein Haupttheil; dieſer aber iſt eben ganz Innenbau, er erinnert auch durch die höhere Säulenreihe der Mitte an die gothiſche Kirche. Allein dieß Alles iſt ja nicht das Heiligthum ſelbſt, die in dieſen Vorräumen andächtig verſammelte Gemeinde iſt nicht im Tempel, kann und darf nicht in dieß unverhältnißmäßig kleine Allerheiligſte eintreten, ſie iſt draußen. Alſo faſt lauter Aeußeres mit wenig Innerem; dieß Aeußere iſt aber nicht das umgezogene Gewand, in deſſen Formen das Innere ſich nach außen ausdrückt, es iſt nicht umgelegt, ſondern vorgelegt, neben das Innere geſondert hingeſtellt, dem oberflächlich gegliederten Thiere gleich, das ſeinen Magen an einem fadenartigen Darm nachſchleppt. Dieß nennen wir unentſchiedenen Außenbau. Was übrigens das Ungemeſſene betrifft, ſo iſt es auch in der obigen Darſtellung eines unbeſtimmten Anreihungsſyſtems noch nicht erſchöpft: Sphinx-Alleen, Vorhöfe können auch ganz fehlen, zwiſchen zwei Vorhöfe noch ein ſchmälerer, alleenartiger ſich fügen (wie im Tempel von Luxor), die Alleen und Vorhöfe ſtehen auch, ein weiterer Ausdruck der Zuſammenhangsloſigkeit, nicht nothwendig in gerader Linie.

Digitized by Google

2. Die griechische Baukunst.

§. 583.

1- Die griechische Phantasie (vgl. §. 434—441) macht zugleich mit der Symbolik der falschen Selbständigkeit der Baukunst, dem Colossalen, dem Schwanken zwischen Gemessenem und Ungemessenem, ebenso der Einseitigkeit in Beziehung auf die Hauptrichtungen und Gegensätze, die zugleich Unentschiedenheit war, ein Ende, und errichtet dem lichten Gotte sein mäßig großes, schön erhabenes 2- Haus. Diese Erzeugung des Schönen ist zugleich organische Umbildung der orientalischen Elemente: der hohe Terrassenbau wird zu einem Unterbau von wenigen Stufen herabgesetzt, die pyramidale Linie tritt als Giebeldach abschließend über den, ebendarum nicht mehr einseitigen, Langbau der viereckigen Tempelhalle, der Säulenhof wird, während die Prachtthore gesondert vor den Hauptbau treten, von ihr als seinem Centrum an sich gezogen. Dieß Säulenhaus mit Vor- und Hinterhalle ist ein klarer, aber nicht einseitiger Außenbau.

1. Man vergl. die Darstellung der griechischen Phantasie, um die geistigen Bedingungen, aus denen dieser Bau hervorgegangen, sich zum lebendigen Bilde zu erheben. Durch die „Degradation" (Hegel) des blos Symbolischen wird auch die Baukunst dem falsch Symbolischen entzogen und auf die Symbolik, welche begriffsmäßig ihre Bestimmung ist (§. 561), beschränkt. Damit ist auch die klare Trennung in ein Inneres und Aeußeres, der freie Zweckdienst der Baukunst (§. 555) da. Wir werden sehen, wie dadurch die Verwirrung der Begriffe von Innen- und Außenbau geschlichtet wird. Die Klarheit dieser Scheidung ist zugleich reine Einführung des Qualitativen in das Quantitative: der Tempel soll durch seine Form, nicht durch seine Masse wirken, er wird mäßig groß; 200′ äußere Länge, 90′ Breite, 50′ Höhe ausschließlich des Giebels ist das ungefähre Maaß der größeren Tempel. Innerhalb des Erhabenen ist dieser Bau durch die Reinheit der Messung, welche alles Ungemessene aufzehrt, ruhig schön. Der Gott ist Person geworden, schöner Mensch; das orientalische Dunkel ist in der Durchbildung des Symbols zum Mythus erleuchtet. Ihm, dem klar gegenwärtigen, soll sein klares Haus errichtet werden. Nirgends im Orient hat der Tempel diese Bedeutung in ihrer Einfachheit gehabt: die Bedeutung des Hinantretens, der Versammlung der Gemeinde, die nun aber doch nicht im eigentlichen Heiligthum war, überwog in der architektonischen Darstellung immer das

Digitized by Google

Sanctuarium und dieſes war ein Schlupfwinkel für den Gott, häufig ſo, daß er ſelbſt hier nicht zu finden war.

a. Die griechiſche Kunſt ſteht auf den Schultern der orientaliſchen, ſie iſt eine freie, ſchöpferiſche, organiſche Umbildung derſelben, ſetzt ſie zur Vorſtufe, zum bloßen Stoff herab. Wie weit dieß ſo zu verſtehen ſei, daß die Griechen ſelbſt mit orientaliſchen Formen begannen, wieweit ſo, daß die Uebergangsſtufen auf den Vermittlungswegen, namentlich in Kleinaſien (auch Phönizien mag dabei gerade in der Baukunſt wichtiger geweſen ſein, als wir wiſſen) ſich ausbildeten, wieweit ſo, daß ſolche Uebergangsformen überhaupt nicht anzunehmen ſind, ſondern der griechiſche Geiſt mit Einem Wurf das ihm bekannte Bild vorclaſſiſcher Kunſt umſchuf, darauf können wir hier nicht eingehen. Der griechiſche Tempelbau erſcheint nach allen Seiten als eine ſolche organiſche Umbildung. Sein auf ſtarken Stufen ſich erhebender Unterbau iſt der ſchon in Perſien bedeutend gemäßigte aſſyriſch-ägyptiſche Terraſſenthurm, degradirt, eingeſchmolzen zur großen, den Bau wie ein Anathema hinanhaltenden Tafel (vgl. Böttticher a. a. O. B. I, S. 123); die Stufen ſind nicht zum Steigen, dieſer Zweck erforderte kleinere Zwiſchenſtufen; daraus erhellt deutlich jene Reminiſcenz oder vielmehr Umbildung einer vorausgehenden unorganiſch maſſenhaften Form. Jenes kleine Haus, das auf dem Cyrus-Grabmal und wohl auf allen aſſyriſch-perſiſchen Stufenthürmen (wie auf den mexikaniſchen Teocalli) ſtand, iſt, wie es ſoll, in der entſprechenden Größe zur Hauptſache geworden; ſehen wir, mit dem Bilde des griechiſchen Tempels in der Phantaſie, einen ſolchen Stufenthurm an, ſo meinen wir, wir müſſen ihn von oben zuſammendrücken, damit die Träger, die Stufen, nicht mehr in dieſem Mißverhältniß aufgebäumter Größe zum Getragenen, dem Tempelhaus, ſtehen. Der einſeitige Hochbau hat hiemit aufgehört. Aber darum iſt nicht der einſeitige ägyptiſche Langbau eingetreten, denn das Oblongum des Tempelhauſes iſt nicht platt gedeckt, ſondern jenes aus der Zuſammenneigung zweier ſchräger Linien gebildete Dach, das als zuſpitzende Wiederholung der pyramidalen Bewegung des ganzen Terraſſenbaus ſich über das mehrmals erwähnte kleine Haus, das er trug, breitete, gibt jetzt der Decke den Abſchluß, der ihr im ägyptiſchen Tempel in ſo ſtörender Weiſe mangelt. Die Pyramide iſt, wie ſie ſoll, ein bloßes Moment geworden. Aber dieſes Dach iſt nicht Walmdach wie an den Teocalli Mexiko's, ſondern hat die Form angenommen, die ſich auch in Perſien, bei dem Cyrus-Grabmal, findet: es iſt Giebeldach, hat alſo die reichere Symmetrie zweier verſchiedener Seitenpaare, deren eines das Vorn- und Hinten, das andere die Nebenſeiten darſtellt. Zugleich aber geſchieht der weitere Hauptſchritt einer neuen Organiſation: das Tempelhaus wird zum Magnet, an den jene Theile anſchießen, die in Indien den freiſtehenden Tempel äußerlich

Digitized by Google

getrennt umgeben, in Aegypten dem Sekos vorausgehen, ihn an ihr Ende drücken: der Säulenhof des geöffneten Felstempels, die säulenumstellten Vorhöfe, die säulengestützte Vorhalle rücken an die Cella als ihren Mittelpunct an, werden wahre Vorhalle (templum in antis mit vorgestellten Säulen, Prostylos) und Hinterhalle (Amphiprostylos) und endlich Säulenhalle, die um das ganze Haus läuft, dessen vorspringendes Dach die Säulenreihe als integrirendes Glied in die Einheit des Ganzen begreift (Peripteros, mit doppelter Säulenreihe Dipteros). Das Rudiment dieser concentrirten Form findet sich jedoch bereits in einer abweichenden Tempelgattung Aegyptens, den sogenannten Typhonien. Hier hat das Haus die Gestalt des länglichen Vierecks und eine Säulenreihe umher, aber an den Ecken nicht Säulen, sondern Pfeiler, d. h. Mauerstücke, Reste der Mauer; die Säulen sind ferner mit einer Mauerbrüstung bis zur halben Höhe des Stammes miteinander verbunden und die Intercolumnien an Vor- und Rückseite weiter, als auf den Langseiten. Also ein großer, wesentlicher Schritt schon in Aegypten, der aber nur halb verstanden, vollzogen ist und den Griechen das volle Verdienst des Verständnisses und der Vollendung läßt, die so gut als eine Schöpfung ist. Daß auch in Griechenland die Zwischenräume der Säulen durch Gitter, selbst niedrige Mauern gesperrt waren (s. Böttticher a. a. O. B. II, S. 76) hat hier nur den Zweck, die Bildsäulen, Weihgeschenke zu sichern, und ist nicht Ausdruck eines unüberwindlichen Zugs der Abschließung, Heimlichkeit wie dort. — Nun wurde aber von den Griechen die hohe Bedeutung eines würdigen Vorbereitens auf das Heiligthum selbst nicht verkannt; die Formen, die ihr entsprechen, sollten nur nicht die Einheit des Ganzen stören: ein Prachtthor mit Säulenhalle trat daher als Propyläon an den Eingang in den Peribolos, den heiligen Bezirk, und einfache Hallen, Stoen zogen sich in Art von Höfen umher (vergl. §. 576). Nunmehr hat auch die Unklarheit über Innen- und Außenbau ein Ende. Angesichts dieses Tempels mit seiner einladenden, heitern Säulenhalle, dessen Inneres dem Volke zwar nicht unzugänglich, jedoch keineswegs für die Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, wo vielmehr vor der Bildsäule des Gottes nur der Priester auf dem kleineren Altar die unblutigen Opfer verrichtet, während die großen Brandopfer außen vor dem Pronaos auf dem größern Altare vollzogen werden, stellt sich nun der einfache Satz fest: ein Außenbau ist der Tempel, der nicht sein Inneres so organisirt, daß darin die Bestimmung ausgedrückt ist, die Gemeinde zum Gottesdienst in sich aufzunehmen, sondern das Bild der Herrlichkeit des Gottes dem von außen herantretenden Menschen objectiv hinstellt. Das Hauptmoment der Organisation des Innern für jenen Zweck ist die Säule als das Mittel der Raumöffnung für die versammelte Menge; der griechische

Tempel kehrt sie nach außen. In Indien bestimmte uns die Anlegung der Pfeiler-Reihen in den Grottentempeln zu der Bezeichnung: Innenbau; war aber diese Bezeichnung schon darum wieder zweifelhaft, weil in diesem Innern selbst wieder ein Sanctuarium war, so schlug in den offenen Felsbauten mit einem Hofe, um welchen Pfeiler-Stellungen, in den Fels gehauen, liefen, der ganze Bau in einen die Gemeinde in das Außen verweisenden, also einen Außenbau um. In Aegypten bestimmte uns die Aufstellung und Anreihung der Säulenumstellten und Säulengetragenen Räume innerhalb einer Mauer zu der Bezeichnung eines zweifelhaften Außenbaus, denn in das Innere eingelassen blieb das Volk wieder außen, das Heiligthum selbst war ihm unzugänglich. Jetzt nun haben wir einen klaren Begriff, um die Bezeichnung Außenbau unzweifelhaft aufzunehmen. Dieser Außenbau ist aber nicht einseitig; der orientalische Bau hörte nicht auf, einseitig zu sein, weil er zwischen zwei Gegensätzen schwankte, vielmehr schwankte er gerade, weil er einseitig war; am griechischen dagegen bewährt sich, was §. 565 sagt, daß die entwickelte Kunst jene Gegensätze nicht abstract, sondern nur mit mäßigem Uebergewichte des einen oder andern Moments ausbildet; man weiß, woran man ist, und doch ist man durch keine Ausschließlichkeit gebannt. Denn das Innere ist, obwohl nicht für größere Versammlung bestimmt, doch nicht verschlossen, es ist zugänglich, die Herrlichkeit des lichten, nicht verborgenen Gottes darf jeder Reine sehen. Die Säulenhalle verkündigt nicht, lädt nicht ein, um zu täuschen, die Nuß ist nicht taub. Weil in der Objectivität des griechischen Geistes der Gott ganz Gestalt geworden ist, bedarf es neben der Bildsäule keines, in demselben Raume vorzunehmenden, weitläufigen, subjectiven Gottesdienstes; das Innere ist aber ausgebildet, ein würdiges, zum Schauen bestimmtes, reichgeschmücktes Gemach für den Gott, und die Vorhalle concentrirt noch einmal den Geist des Schauenden zur Sammlung, ehe er eintritt. Ein Rest orientalischer Verborgenheit stellt sich allerdings in dem Dunkel der Tempelzellen dar, die nur durch die offenen Metopen des altdorischen Baus oder auch durch Fenster an den Wänden (über beides vergl. Böttticher a. a. O. B. I, S. 160. Bd. II, S. 9) mangelhaftes Licht erhielten. Das schönere Götterbild fordert aber volles Licht und nun wird das Dach durchschnitten, eine Säulenreihe, auch eine zweite, die eine Galerie bildet, darüber umgibt diesen offenen innern Raum vor dem Götterbilde: hypäthrischer Tempel (in die doch wohl gegen L. Roß entschiedene Debatte darüber können wir nicht eintreten). Der Bau wird jedoch auch dadurch kein Innenbau; denn auch das so nach oben geöffnete Innere ist kein Raum für die andächtig versammelte Gemeinde; es ist ein inneres Aeußeres, ein wiederholtes Aeußeres wie in der Anlage des Wohnhauses, die durch

ihren Hofraum, das Peristyl, im Innern nur so zu sagen die Straße oder die Agora in sich hereinnimmt. Im eigentlichen Innenbau muß das Innere reich und weit entwickelt und zugleich bedeckt sein.

§. 584.

Der maaßvoll objective, im Realen befriedigte und doch von ethischem Schwung bewegte Geist spricht sich in dem Verhältniß der Länge-Richtung zur Höhe-Richtung so aus, daß das Ganze, vorherrschend von jener bestimmt und an der Erde hingelagert, zugleich schwungvoll emporstrebt, dieses Streben auf's Neue in der Länge-Richtung beruhigt, dann noch einmal kürzer wiederholt, hierauf abermals durch die wagrechte Linie theilt und endlich durch die geneigte abschließt. Das klar beschlossene Gleichgewicht von Kraft und Last, das dieser Gliederung zu Grunde liegt und sich als reine Entwicklung und Lösung des Contrasts darstellt, findet seinen vollen ästhetischen Ausdruck in der nun vollendeten Kunstgestalt der Säule und des Gebälks mit dem Dache. In diesem Organismus, sowie in der schönen Nothwendigkeit der Glieder und alles Ornaments, beurkundet sich die Phantasie des messenden Sehens als eine vom plastischen Geiste beherrschte (§. 439); diese Verwandtschaft ist aber keine verworrene Mischung, vielmehr sind der unterscheidenden Thätigkeit des letzteren die Stellen angewiesen, wo das Ganze seinen innern Reichthum naturgemäß am vollsten ansammelt: Giebelfeld, Metopen, Cella-Fries. Endlich überkleidet der malerische Sinn alle Flächen und Formen mit einer reichen Farben-Harmonie.

Der griechische Geist ist ethisch ohne Bruch mit der Natur (vergl. §. 349. 425. 438). So bleibt denn auch sein Bau fest an der mütterlichen Erde, fährt nicht ruhelos auf wie der eigensinnige, heftige Kraftbau der Assyrer. Er ist demgemäß länger, als hoch, aber es fehlt ihm nicht die feurige Energie des Emporstrebens, nur daß sie wieder von dem Geiste der Lagerung, der horizontalen Linie der Nothwendigkeit beruhigt wird, bis sie in der mittleren zwischen der senkrechten und wagrechten Linie, der zusammengeneigten schrägen ausathmet. Es ist dieß zunächst ein klarer Dreischlag, der aber zu einem Fünfschlage wird, wenn man die Theile mitzählt, in welche die auf das Emporstreben folgende, im Gebälke dargestellte Längerichtung sich unterscheidet: der erste Taktschlag ist das Aufstreben: die Säule; der Unterbau, von dem sie aufstrebt, stellt die Längerichtung, die das Ganze charakterisirt, noch nicht in der Selbständigkeit dar, um besonders gerechnet zu werden; der zweite der Architrav, der nun die Längerichtung wiederholend zugleich in der durchgreifenden Form eines ausdrücklichen, künstlerisch hervorgehobenen Moments

Digitized by Google

darstellt; der dritte die Triglyphe, als Stütze des Kranzgesimses die aufsteigende Richtung kurz wiederholend; der vierte das vorspringende Kranzgesimse, deckend, schützend vor dem Regen, Dachsparrentragend, noch einmal horizontal durchschneidend; der fünfte der Abschluß der Bewegung im Dache. Diesen Formen liegt nun structiv das reinste Gleichgewicht von Kraft und Last zu Grunde; hier haben wir jene Ueberwindung der Schwere innerhalb ihrer selbst (§. 557) in der ersten, einfachen Form ihrer Vollkommenheit: es ist noch nicht ein Hinübergreifen von Kraft und Last ineinander, sondern ein voller Gegenschlag, der aber durch die volle Befriedigung der Gegensätze mit voller Ruhe endet. Am strengsten stellt sich dieß im altdorischen Bau dar, wo alle Last auf die Säulen-Aren zurückgeworfen wird, indem über dem Kapitelle der Stoß des freischwebend tragenden Architravs, auf diesem nach hinten die Stirn des ebenfalls schwebenden, die Deckplatten tragenden Deckenbalkens, nach vornen die Triglyphe aufliegt, die das Kranz- (Trauf-) Gesimse und mit ihm das Dach trägt. Ein Theil dieser rein beschlossenen Wechselwirkung löst sich durch die spätere Aufstellung einer weiteren Triglyphe auf dem zwischen den Säulen übergespannten Theile des Architravs, noch bestimmter im jonischen Bau wieder auf. Diese reine Abrechnung zwischen den fungirenden Massentheilen, diese klare Lösung von Contrasten liegt nun bereits in der Kernform, aber schon in ihrer allgemeinen Hervorhebung mußte die decorative Charakteristik derselben mitberührt werden. Die letztere, wie sie in den Formen der Säule, des Gebälks mit seinen drei Theilen: Architrav, Fries, Traufgesims, des Dachs entwickelt ist, muß jedoch auch ausdrücklich gewürdigt werden. Hiefür können wir uns aber auf §. 572 berufen, wo das Wesentliche schon vorgebracht ist, auch kommen wir im Folgenden noch einmal darauf zurück; daher hier nur einige Bemerkungen. An Fuß, Schaft, Capitell der Säule sind die unpassenden Formen, die in Aegypten neben den der organischen Kunstgestalt nahen noch auftreten, beseitigt und jene einfachen, eben in §. 572 aufgeführten Bildungen und Glieder entwickelt. Auch das vorlaufende Mauerende der Vor- und Hinterhalle ist im Antentempel mit säulenähnlichen Motiven zum Pfeiler ausgebildet. Die Platte (Plinthus), niedriger gebildet, ragt jetzt über das Kapitell hervor und stellt dadurch nicht nur eine klare Vorankündigung der wiedereintretenden Längerichtung dar, macht jener fatalen Lücke, die der ägyptische Bau an dieser Stelle zeigt, ein Ende, sondern gibt auch der Ausbildung des Frieses Raum, indem der Deckenbalken nicht mehr in gleicher Höhe mit dem Architrav auf dem Plinthus aufliegt, sondern auf dem ersteren. Die Frage über die Herkunft aus dem Holzbau, die an dieser Stelle aufzunehmen wäre, überlassen wir der Kunstgeschichte und gestehen nur, daß die dagegen vorgebrachten Gründe

Digitized by Google

uns nicht völlig überzeugen. Der Würde des Steinbaus verschlägt ohnedieß die freie Beibehaltung einer solchen Reminiscenz als künstlerischen Motivs ebensowenig, als die Aufnahme von Motiven eines Prachtzeltes, wie man sie an andern Theilen der Gliederung nachzuweisen sucht. Die Triglyphe, die Stütze des Kranzgesimses, ist als kurze Wiederholung des aufstrebend Tragenden in der Säule mit jenen dem Pflanzenstengel entnommenen Schlitzen gefurcht. Das Kranzgesimse namentlich führt uns auf die eigentlichen Glieder, die wir ebenfalls aus §. 572 kennen. Der ägyptische Styl hat ihre wuchernde Ueberfülle eingeschränkt, aber bis zur Armuth. Im griechischen Bau ist die Armuth wieder zu wohl gemessener Fülle entwickelt und jedes einzelne Glied hat innere Nothwendigkeit; es symbolisirt frei, aber mit der bezeichnendsten Form, die denkbar ist, die structive Function. So umsäumen reich und doch sparsam die Glieder alle Theilungen des Gebäudes, lassen nichts nackt und stoffartig. Statt weiteren Eingehens heben wir nur hervor, daß die Welle jetzt nicht mehr als kelchförmiges Kapitell, sondern, den Druck des lastenden Dachs zu charakterisiren, namentlich am Traufgesimse auftritt und daß die senkrecht einfassenden Rundstäbe verschwunden sind, weil die äußersten Enden des Baus nicht einer letzten Zierde bedürftige Mauern, sondern Säulen sind. Die Glieder nun blühen durch gewisse eingeritzte und bemalte oder wirklich geschnitzte Formen, die zum Theil ihr ursprüngliches Motiv darstellen, zum Theil sich nur als entsprechendster Anklang nachträglich anlegen (vergl. §. 572 Anm.), in das Ornament hinüber: es sind Blumen, Blätter, Zeichnungen von Gewirktem, Geflochtenem u. dgl. Um den organischen Schönheitssinn der Griechen ins Licht zu setzen, fügen wir zu den Bemerkungen jenes §. nur noch hinzu, wie naturgemäß der Abakus des Kranz- und Giebel-Gesimses mit dem Ornamente der Wasserwoge, die Kymatien mit Blumen (Anthemien) und überfallenden Blättern, die horizontalen Platten und Bänder mit Mäander-Tänien (kopfschmuck-artigen Wirkereien), Perlenschnüren, an ihrer Unterseite mit starken geflochtenen Gurtbändern verziert sind. In diesen Ornamenten findet denn Böttticher die künstlerische Reminiscenz der Zeltdecke; Sempers Erklärung aller Ornamentirung der Verschlüsse aus der ursprünglichen Kunst der Mattenflechter und Teppichwirker ist schon zu §. 573 angeführt. Die innere Decke soll durch den Schmuck eines Sternes auf den einzelnen Deckplatten an das Himmelsgewölbe erinnern: der ideale Raum wiederholt in sich auch das Bild des Himmels im natürlichen. Das Dach zieren die aufgeschlagenen, Blumen darstellenden Stirn- und Firstziegel, die wasserausspeienden Löwenköpfe, den Giebel die Akroterien (große Blumen, Greife u. dgl.), welche das letzte Ausathmen der Höhe-Richtung versinnlichen. Die Löwenköpfe gehören als thierische Formen schon in das Feld der eigentlichen Plastik.

Digitized by Google

Dieſe hat ſich in Indien, in Perſien (Säulenkapitelle), in Aegypten (Pfeilerſtatuen wie in Indien, Ueberſäung der Wände mit Reliefs, Maskenkapitelle) mit der Baukunſt unreif vermiſcht. Sieht man nun den griechiſchen Bau an, ſo beſtätigt ſich zunächſt an ſeinem Charakter im Ganzen, daß die griechiſche Phantaſie eine auf das taſtende Sehen (Plaſtik) geſtellte war. Der plaſtiſche Geiſt macht ſich hier innerhalb des meſſenden (bauenden) in dem reinen Organismus des Ganzen geltend; es iſt gegliedert, aber ruhig gegliedert ohne perſpectiviſche Gruppenwirkungen, ohne maleriſche, ſubjective Bewegtheit. Fernher und leiſe klingt das Bild des organiſchen Leibes an (vergl. §. 558). Ebendeßwegen aber, weil das Plaſtiſche als bloßer Geiſt, nicht in ſeiner eigentlichen Thätigkeit in das Architektoniſche ruhig eingeſtrömt iſt, vermiſcht es ſeine nicht mehr in verworrener Weiſe mit dieſem. Karyatiden, Telamonen ſind ſelten und treten als bewußtes, freies Spiel in herrlicher Behandlung auf. Die Plaſtik zieht ſich von Kapitellen, Wänden zurück und findet ihren geſonderten, begrenzten Anſammlungspunct in den Verſchlußtafeln der früheren Oeffnungen zwiſchen den Triglyphen, den Metopen, am Frieſe der Cella und den Giebelfeldern, dieſen würdevollen Stirnen des Dachbaus, deren Ehre dem Tempel und dem Hauſe der gefeiertſten Sterblichen vorbehalten war. — Von dem Alles überziehenden Farbenſchmuck iſt zu §. 573 die Rede geweſen.

§. 585.

Der griechiſche Bauſtyl entwickelt ſich geſchichtlich (vergl. §. 531) zunächſt in zwei Hauptformen, die aber auch gleichzeitig fortbeſtehen: der ſtreng gebundenen, männlich ſtarken doriſchen und der weiblich weicheren joniſchen, die das Einzelne zu ſelbſtändigerer Freiheit entläßt und feiner durchbildet. Der ſpätere, reiche Styl erzeugt aus einer Verbindung dieſer Formen eine dritte, die er mit einem an Aegypten erinnernden Zuſatze von Pracht umgibt: die korinthiſche.

Zu den drei Hauptſtadien, die nach §. 531 aller Styl in ſeinen Entwicklungsſtufen durchläuft, verhalten ſich die Bauſtyle ſo, daß die beiden dort zuerſt aufgeſtellten: ſtrenger, harter und hoher oder erhaben ſchöner Styl in der Baukunſt noch das Doriſche in ſich begreift, das ſich in eine härtere Form, die alldoriſche (mit den ſtämmigeren Säulen u. ſ. w.), und in die gemilderte der perikleiſchen Zeit unterſcheidet; was in §. 531 einfach ſchön, reizend, rührend heißt, gilt vom joniſchen, und das zuletzt genannte, dort als ein Uebergang der letzteren Stylform bezeichnete Stadium der Prachtliebe u. ſ. w. gilt, nur nicht in dem ſchon beſtimmt

Digitized by Google

tadelnden Sinne, vom korinthischen Styl. In der ohne Platte und Fuß aus dem Stylobat sich erhebenden, enger gestellten, stärkeren, niedrigeren, mit breiteren, nur einen dünnen Grad übrig lassenden Cannelen gefurchten Säule mit dem Wulst und dem starken Abakus (Plinthus, Platte), in dem streng gebundenen, obwohl später verlassenen Verhältniß der Triglyphe zur Säulen-Axe, zum Deckbalken, zum Traufgesimse zeigt sich der substantielle, den Einzelnen streng an das Ganze bindende, in altgediegener Sitte unbeweglich verharrende, männlich starke dorische Geist. Die jonische Säule dagegen spricht schon durch ihre Stellung auf einer besondern Platte und den über ihr herausquellenden, sich wieder einziehenden und wieder ausquellenden Fuß (die schönere, attische Basis) aus, daß die tragende, Raumöffnende Stütze, entsprechend dem leichteren, beweglich fortschreitenden, demokratischen jonischen Geist, mehr Individuum für sich ist. Eben dieser Sinn liegt in der weiteren Säulenstellung, dem höheren, schlankeren, weniger geschwellten und verjüngten, zwischen seinen tieferen und schmäleren Cannelen einen Steg aussparenden, also dem Körper mehr Raum lassenden und ihn daneben schärfer anspannenden Schafte. Das Kapitell zeigt die feinere, reichere Durchbildung im Perlenstabe, der an die Stelle der Ringe tritt, und zugleich die freie Entlassung, vollere Verwirklichung des Einzelnen in der plastischen Ausschnigung der überfallenden Blätter an dem zarteren Echinus (Wulst), die dem derberen dorischen nur aufgemalt sind. Was nun die vielgedeuteten Voluten betrifft, so besteht für uns kein Zweifel, daß sie unter jene Motive gehören, welche die Griechen vom Morgenland entlehnt und mit ihrem edlen organischen Sinn umgebildet haben. Die Ammoniten waren in Aegypten und sind noch jetzt in Indien Gegenstände hoher Heilighaltung; diese versteinerten Zeugen einer untergegangenen Thierwelt erschienen eben, weil die entsprechende Form sich nicht mehr fand und man von der Bildungsgeschichte des Planeten mit ihren früheren Thiergeschlechtern nichts wußte, als ein Wunderbares, Göttliches; sie wurden wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Widderhorn als Lebensspur eines widderhäuptigen Gottes angesehen; das heilige Symbol eignete sich um seiner schönen Windung willen zum Ornament und so sehen wir es in verschiedenen Stellungen an den Säulen auf einem assyrischen Relief und an persischen Säulen. Die griechische Behandlung dieses Motivs nun läßt sich ungesucht mit dem allgemeinen Motive der runden Glieder zusammenfassen: der Ursprung, die symbolische Bedeutung wurde vergessen, in freier architektonischer Umbildung wurde die Schneckenwindung einfach wie eine verstärkte Wirkung der, einen als ursprünglich weich fingirten Stoff seitlich herauspressenden Last dargestellt und die vier Windungen an den Nebenseiten in den sogenannten Polstern in anmuthigem Spiele zusammengefaßt. Es ist eigentlich die aufgelegte Platte

Digitized by Google

(vgl. Hettner Vorsch. d. bild. Kunst d. Alten S. 75 ff.), welche auf den Seiten stark ausladend, da sie an dem dünneren Schafte keinen Stützpunct hat, in dieser Weise der Umbildung eines orientalischen Motivs so behandelt wird, daß sie vom Drucke des Architravs nicht blos eine Ausschwellung zu erleiden, sondern sich schneckenförmig in sich einzurollen genöthigt scheint; schlank aufgeschossen fährt die dünn gedeckte Säule bei dichtem Zusammenstoße gleichsam zurück und windet sich an den Seiten in sich selbst ein. Die noch vorhandene Platte, die dennoch als Vermittlung mit dem Balken nicht fehlen darf, erscheint nun als ein abgeblättertes Stück dieses Körpers um so viel schmäler und daher widerstandsloser, so daß ihr die Last im Profil noch eine Wellenform aufdrückt. Diese Wirkungen muß das Gebälke ausüben, obwohl es der schlankeren Stützenform entsprechend nothwendig leichter ist, als das dorische. Der Hauptbalken (Architrav) theilt sich in drei Platten oder Streifen, die Triglyphen fallen mit jenem gebundenen dorischen Verhältniß weg, der glatte Fries wird durch Ornament, Bildwerk geschmückt, das mehrfach abgestufte, leichter gehaltene Kranzgesimse beginnt von unten mit den (persischen?) Zahnschnitten. — Der reiche korinthische Styl nun erscheint in Base, Schaft, Weite der Säulenstellung, Gebälke (nur statt der Zahnschnitte Kragsteine, mutuli) dem jonischen gleich; das Kapitell aber ist offenbar zunächst ein Rückgang von der dorischen Umbildung des ägyptischen Kelchkapitells in einen Wulst zu der ursprünglichen ägyptischen Form. Dieses Kapitell war in Aegypten gewöhnlich ein weit ausladender, oft aber auch überhöhter schlanker, an die Palme erinnernder Krater; zur letzteren Form kehrt der korinthische Styl zurück, umlegt aber den Krater statt mit palmenartigen, mit Akanthusblättern, die im Geiste der Durchbildung des Einzelnen, welche statt des blos Aufgemalten nun ein noch volleres körperliches Heraustreten verlangt, als schon der jonische Styl, plastisch profilirt sind, und läßt unter der wieder etwas stärkeren, an den vier Ecken ausgebogenen Platte vier Rollen heraustreten, welche zwischen den jonischen (nun polsterlosen) Voluten und Pflanzenranken ungewiß spielend in der Mitte schweben. Das Prachtvollere wendet sich zu orientalischem Glanze zurück. Sehr interessant stellt sich nun eine doppelte Spur orientalischen Einflusses heraus: die jonische Säule weist nach Assyrien und Persien, die dorische ist rein griechische Umgestaltung des ägyptischen Wellen-Capitells, die korinthische erscheint als bestimmtere Aufnahme einer ägyptischen Form.

Digitized by Google

3. Die römiſche Baukunſt.

§. 586.

1. **Die römiſche Baukunſt nimmt gemäß dem Geiſte der Nation** (vergl. §. 442 ff.) **von den Griechen den reichen korinthiſchen Styl auf, erhöht im Sinne des Coloſſalen und Pompöſen ſeine Verhältniſſe und ſteigert ſeine Pracht.**
2. **Eigen iſt ihr und bezeichnet ebenſoſehr die umſpannende Macht des erobernden Volks, als ſeinen praktiſchen Charakter, die Wölbung: ein fruchtbares Prinzip, das auch nach verſchiedenen Seiten, insbeſondere als kuppelbedeckter Rundbau** (vergl. §. 565), **ausgebildet wird, ohne daß doch die wahren Ergebniſſe deſſelben zur Entwicklung gelangen; vielmehr wird die Wölbung unorganiſch mit den**
3. **griechiſchen Formen zuſammengeſtellt. Der praktiſche Beruf äußert ſich zugleich durch reiche und großartige Schöpfungen im Gebiete der Einzelzwecke des perſönlichen und öffentlichen Lebens** (vergl. §. 575. 576).

1. Wir übergehen den etruriſch-römiſchen Architravbau mit der ſogenannten toſcaniſchen Säule und führen den zur Kaiſerzeit aus Griechenland aufgenommenen korinthiſchen Styl als das eine Moment der römiſchen Baukunſt auf. Neigte dieſer Styl an ſich ſchon zu orientaliſcher Pracht, ſo liegt nun in der römiſchen Richtung auf das Coloſſale und Pompöſe urſprünglich auch etwas an den Orient Gemahnendes, das eben darum jene Ausbildungsſtufe des Griechiſchen ſich vor allen andern aneignete. Die römiſche Prachtliebe iſt aber mit dem ſchon an ſich Prächtigen dieſes Styls nicht zufrieden; das korinthiſche Kapitell erhält zu den Akanthusblättern die joniſchen Voluten in ihrer ganzen Größe, ja Adler- und Genien-Geſtalten treten aus jenen hervor, der Stamm bedeckt ſich mit Ornament oder bleibt mit Abwerfung der Cannelen ganz glatt, um Granit und farbigen Marmor in ſeinem Glanze zu zeigen. Die Verhältniſſe werden namentlich in der Höherichtung in's Coloſſale getrieben, ſo daß zwiſchen der Höhe der Säule und der Tiefe der Halle, der Länge der Architrave in den Zwiſchenweiten ein Widerſpruch entſteht, da die Marmorblöcke in ſolcher Größe nicht beizuſchaffen waren, um Ueberſpannungen von entſprechender Breite und Länge auszuführen. Die weitere Häufung der Formen zeigt ſich erſt in der Verbindung des griechiſchen Styls mit dem Gewölbe.

2. Die Kunſt, durch Fügung von Steinen, die im Keilſchnitte bearbeitet ſind, zu wölben, tritt in vereinzelten Erſcheinungen ſchon im Orient hervor, ſelbſt die Griechen ſcheinen von den entfernteren Anſätzen

in cyklopischen Thoren und dann in den runden Tholen, nach gewissen Spuren zu schließen, bis zur eigentlichen Wölbung vorgedrungen zu sein, ihre Erfinder aber sind diejenigen zu nennen, welche den unendlichen Vortheil, den diese Kunst gewährt, zuerst verstanden, benützt und sie demgemäß im Großen und bleibend angewandt haben; dieß sind die Etrusker und von ihnen haben sie die Römer. Jener Vortheil besteht, wie schon zu §. 562 gesagt ist, in der Freiheit von der zufälligen Vorfindung und Brechung des Materials und daraus folgt sogleich der entscheidende Einfluß, den diese Kunst auf die Bildung der Decke (vergl. 562, 1. 563), hiemit auf die Linienverbindungen (vergl. §. 564), den Contrast und die Art seiner Lösung (vergl. 568. 569) haben muß. Durch die sich selbst tragende Spannung des Gewölbes kann nämlich ohne Nachhilfe einer Zwischenstütze eine Breite und Länge überdeckt werden, so groß sie immer der praktische und ästhetische Bauzweck fordern mag; es kommt nur darauf an, dem Gewölbe ein Auflager zu geben, das dem senkrechten Drucke desselben und der neuen nun eintretenden Wirkung der Last, dem Seitenschube, widersteht. Nimmt man aber die Zwischenstütze hinzu und organisirt mehrere Gewölbe nebeneinander, so vermag man jeden Raum zu überspannen, ohne doch die Bögen in's Uebergroße zu steigern; ein neues Gliederungsgesetz, eine Quelle von Schönheiten in allen Momenten der Composition ist gewonnen; die Freiheit in der Ueberspannung beliebig großer Räume ist zugleich Freiheit in der Form des Grundplans; Rundbau, Viereck, Verbindung von Vierecken zur Gestalt des Kreuzes, Verbindung von Rund- und Viereck-Bau: jedes Schema kann durch dieses Mittel überdeckt werden und die technische Möglichkeit wird eben zum Motive reicher neuer Schönheits-Entwicklung. Die Römer haben nun die Wölbung in verschiedenen Formen ausgebildet: als einfachen Arkadenbogen, als Tonnengewölbe für sich und in Verbindung mit diesem, als Nische (eine zur reicheren Decoration der Wand bei ihnen sehr beliebte Form), als Rotunde mit Kuppel, als Kreuzgewölbe, d. h. als Durcheinanderschiebung oder Kreuzung zweier Tonnengewölbe. Sie haben sogar bereits die stetig wirkende Last eines Kuppel-Gewölbes dadurch zu theilen gewußt, daß sie es in Gurtbögen gliederten, zwischen denen die übrige Füllung nun aus einem leichten Verschluß bestehen konnte (so Minerva Medica vergl. Leibnitz D. struct. Element in d. Archit. S. 41); nur treten freilich die Gurtbögen nicht als Glieder hervor, sondern bleiben versteckt und dadurch ein Schritt von der größten Wichtigkeit, den wir bei der christlichen Baukunst wieder aufzufassen haben, unentwickelt. Vergleichen wir nun unter diesen verschiedenen Gewölbformen den kuppelbedeckten Rundbau mit dem Kreuzgewölbe, so erscheint er, so imposant er auch, namentlich im Pantheon, auftritt, doch neben diesem, in welchem ein an sich schon

Digitized by Google

zum Ausdrucke der Mannigfaltigkeit getheiltes Rundes mit dem Viereck sich verbindet, einförmig, als unterschiedslose Einheit, und bewährt sich also, was schon zu §. 565 von ihm gesagt ist. Es erscheint hiemit wieder eine einseitige Richtung, welche in der weiteren Geschichte sich mit ihren Gegensätzen versöhnen soll; eine Einseitigkeit, die dießmal allerdings nicht in einer unreifen, sondern einer reifen Kunst auftritt, dafür aber auch selbst in dieser vereinzelt (außer dem Pantheon in Vesta-Tempeln) und in andern Formen vermittelt (eben im Kreuzgewölbe und in jener Gurtbogen-Kuppel), nur noch nicht in wahrhaft concreter Durchbildung, noch nicht so, daß die vermitteltere Form weiterhin angewandt wird und sich als Styl festsetzt. Da nun aber bei den Römern die Gliederung des Runden noch nicht wahrhaft entwickelt ist, so dürfen wir gerade in der einfachen kuppelbedeckten Rotunde ein treues Bild der weltgeschichtlichen Bedeutung dieses Volks suchen, den Ausdruck der übergreifenden Weltmacht, die sich mit demselben Geiste der Klugheit und Kraft über die Völker herspannt, mit welchem sie in der technischen Praxis ein so wichtiges Gesetz entdeckt. Wir haben dieß schon zu §. 557, 2. beispielsweise angedeutet; zu dem, was zu §. 564, 2. über die runde Linie gesagt ist, verhält sich diese Auffassung ungesucht als nähere, geschichtliche Anwendung. Es fehlt aber dem römischen Gewölbebau noch an einem andern wesentlichen Momente. Die freistehende Stütze nämlich erhält in ihrer Verbindung mit dem Gewölbe eine neue Aufgabe; sie soll nicht nur dem senkrechten Drucke, sondern auch dem Seitenschube widerstreben. Diese neue Function fordert statt der Säule den Pfeiler. Der Pfeiler aber soll diese structive Leistung in einer neuen Kunstform aussprechen und es leuchtet ein, daß eine neue, schöne Form der Vermittlung entstehen wird, wenn diese gegliederte Gestalt des Pfeilers sich zugleich mit der concreten Durchgliederung des Gewölbs, deren Rudiment in jenen Gurtbögen auftritt, verbindet. Auf diesem Puncte aber versagt den Römern die Erfindungskraft. Sie wissen den Pfeiler nicht zu gliedern; wo sie das Gewölbe nicht auf die Wand setzen, belassen sie ihn als rohes Mauerstück und da irgend eine Kunstform doch hinzutreten soll, so stellen sie die ganze Säule, als mittragend an den Pfeilern im Kreuzgewölbe, als ganz unthätig vor den Arkadenbogen. Hier tritt denn über ganzen oder Halbsäulen zugleich ein Gebälke oberhalb des Bogens hervor und so verbindet sich der Architrav- und Säulenbau als reine, nicht fungirende Blend-Architektur mit dem Gewölbebau; die wirkliche Form bleibt noch, die Kunstform ist bloßer Schein, man „schämt sich" der ersteren (Hübsch a. a. O. S. 48). Das Organische, das sich entwickeln soll, wird allerdings eine Verbindung von Säule und Pfeiler sein, aber keine äußerliche, todte, sondern eine innige, bewegte, lebendige. Die unorganische Vermischung von zwei grundverschiedenen Stylen tritt

Digitized by Google

nun aber auch im Großen auf, indem Tempel, die mit einem Tonnengewölbe überdeckt ſind, horizontal abgeglichen und mit einer Säulenhalle ganz im griechiſchen Style umgeben werden, indem ferner vor die Rotunde ein Säulen-Porticus mit Gebälk und Giebel tritt.

3. Die ungemeine Fruchtbarkeit und Großartigkeit der Römer in nicht religiöſen Bauten iſt ſchon in der Aufführung der Zweige §. 575. 576 mehrfach angedeutet. Wir weiſen noch einmal beſonders auf die Waſſerleitungen, Brücken, Befeſtigungen, Lager, Triumphbögen, Grabdenkmale, Amphitheater (Coloſſeum) hin. Unter den öffentlichen Bauten für beſtimmte politiſche Thätigkeiten iſt von beſonderer Wichtigkeit die Baſilika, die wir ſofort in neuem Zuſammenhang aufzunehmen haben. Durch das Kaiſerthum tritt als umfaſſender Prachtbau der Palaſt wieder in ſeine Bedeutung. Die Privatwohnungen werden reicher, die Nothwendigkeit treibt zugleich in die Höhe: der mehrſtöckige Bau, der für die moderne Zeit ſich wieder feſtſetzen mußte, wird eingeführt. Auch in der ungemeinen Solidität ihres Baues, in der Tüchtigkeit und Nettigkeit der Fügung zeigt ſich der praktiſche Charakter der Römer.

β. Die Baukunſt des Mittelalters.

1. Vorſtufe.

§. 587.

Die romantiſche Phantaſie des Mittelalters (§. 447 — 458) ergreift in ihrem noch an das objective Ideal des Alterthums anknüpfenden Beginne (vergl. §. 460) zunächſt, namentlich im weſtrömiſchen Reiche, für den chriſtlichen Gottesdienſt den einzigen Innenbau, den die claſſiſche Baukunſt darbot, die Baſilika: einen Langbau mit innerer Säulenſtellung, der zugleich durch die Erhöhung und beſondere Deckung der Mittelhalle ein Streben zu gegliederter Höherichtung andeutet. In dieſe zu Grund gelegte Form wird durch das Verhältniß der Säulenhalle zur Apſis und die Art der innern Verzierung die perſpectiviſche Wirkung, durch den Zutritt des Querſchiffs die reichere Symmetrie eingeführt. Die runde Linie verbindet ſich nur erſt in untergeordneter Weiſe mit der geraden. Der angefügte Vorhof wird wieder aufgegeben und weicht der bloßen Vorhalle, welche zunächſt allein die Einſeitigkeit eines bloßen Innenbaus ergänzt.

Die dem Geiſt aufgegangene innere Unendlichkeit fordert für den Gott, der nun in dem engeren Sinn offenbar iſt, daß er als inneres

Digitized by Google

Leben dem Bewußtſein inwohnt, einen Tempel, in welchem die Gemeinde ſich verſammelt, in deren Andacht eben der Gott gegenwärtig iſt. Wie nun die Kunſt-Anfänge dieſer Phantaſie überall an die Formen der antiken Kunſt anknüpfen, ſo auch hier. Daß das eigene Bedürfniß des neuen Gottesdienſtes die Form, von welcher nun zu ſprechen iſt, auch ohne Vorbild erzeugen konnte (vergl. Zeſtermann d. antiken und die chriſtl. Baſiliken), unterliegt keinem Zweifel, aber wenn einmal in der heidniſch-römiſchen Baſilika die Grundform für die chriſtliche ſo klar vorliegt, iſt auch kein Grund da, die Annahme eines wirklichen Ausgangs dieſer von jener zu verwerfen. Die antike Baſilika war von dem Bedürfniß erzeugt, einen bedeckten Raum für Handel, Börſe, Luſtwandeln und ſpäter zugleich für Rechtspflege zu beſitzen. Wir kennen die vielen Hallen, Stoen, Porticus der Alten (§. 575). Perſien hatte ſäulengetragene Säle in ſeinen Königspaläſten, der ägyptiſche Tempel ſein vielſäuliges Vorhaus. Dieſe Form eines gegliederten Innenbaus war vom Occidente vergeſſen; jenes Bedürfniß ſollte ſie in beſtimmterer Geſtalt neu erzeugen und ſo führte es denn auf den Gedanken, vier Hallen, zu einem länglichen Viereck zuſammengeſchloſſen, oben zu decken. Man hatte nun einen doppelten innern Raum: den breiteren in der Mitte der an den vier Seiten ganz umlaufenden Säulenreihe und den Umgang um dieſelbe, der ſich namentlich zu Buden, Läden, überhaupt Handelsgeſchäften darbot. Dieſer hatte gewöhnlich zwei Stockwerke, das obere namentlich für Solche, die luſtwandeln oder den Gerichtsverhandlungen im Mittelraume zuhören wollten. Ein rings abfallendes Dach deckte dieſen Umgang. Nun aber konnte nicht daſſelbe Dach den Mittelraum decken, denn dieſem verſchafften die Fenſter, welche den umlaufenden Porticus erhellten, nicht hinreichendes Licht. Daher mußte derſelbe mit einer neuen, Licht einlaſſenden Erhöhung, die nun ihr eigenes Dach erhielt, über dieſes Dach aufſteigen. Nimmt man mit Zeſtermann an, daß es gar keine gewölbten Baſiliken gab, was aber unwahrſcheinlich iſt, ſo bleiben nur die zwei Formen übrig: entweder erhob ſich über dem Gebälke der erſten Säulenreihe, die den Mittelraum und die umlaufende Halle trennte, eine zweite für das zweite Stockwerk dieſer Halle, die das Dach dieſes Seitenraums trug, und zugleich eine dritte Stellung von Säulen, Pilaſtern oder nur eine Mauer als Umfaſſung des erhöhten Mittelſchiffs, worüber dann das Dach deſſelben ſich legte; oder aber es ſtiegen ſehr hohe Säulen von unten bis unter dieſes letztere Dach, an welche ſich als Träger für das untere Stockwerk und das Dach der Seitenhalle niedrigere Pilaſter anlegten. Das Licht für den Mittelraum fiel bei der zweiten Form durch die Zwiſchenweiten dieſer hohen Säulen, bei der erſten durch die Zwiſchenweiten jener dritten Säulen- oder Pilaſter-Reihe oder, wenn es eine Mauer war, durch Fenſter. Wir haben alſo

Digitized by Google

außer der neuen Form eines Innenbaus auch ein Streben in die Höhe und zwar in der gegliederten Weise eines Aufsteigens in zwei Absätzen von verschiedener Breite, deren jeder seine eigene Bedachung hat. In der christlichen Basilika nun sehen wir diesen Bau auf folgenden Puncten weiter entwickelt. Die Säulen, in zwei oder vier Reihen ein breiteres Mittelschiff von zwei oder vier Seitenschiffen abgrenzend, laufen nicht mehr im Viereck um, sondern gehen der Länge nach ganz durch und führen den Blick nach dem Altar hin, der am Ende des Mittelschiffs (Hauptschiffs) steht. Nun ist die Frage, ob schon der römischen Basilika für den Sitz des Richters an ihrem Ende eine halbkreisrunde Nische, die Apsis, concha, tribunal (im christlichen Sprachgebrauch: Tribuna) angebaut war; dieser Theil erhält jedenfalls in der christlichen Basilika als Sitz für die Kleriker, vor welchem der Altar steht, eine so bestimmte neue Bedeutung, daß wir uns bei der Erörterung jener Frage hier nicht aufzuhalten haben; denn dahin, nach diesem geheiligten Raume (Sanctuarium), wo der Altar steht und hinter ihm im Halbkreise die Verwalter des göttlichen Geheimnisses sitzen, ist jetzt perspectivisch der Blick gelenkt: das Schiff erscheint als „die geöffnete Bahn zum Tische des Herrn" (Schnaase a. a. O. B. III, S. 144); es ist dieß bereits ein Empfindungszug, der, dem Alterthum fremd, nun in die Baukunst eintritt und ihr einen malerischen Charakter gibt (vergl. §. 458). Eine später aufgegebene Anordnung, das Hereinrücken des Raums für die Kleriker in das Hauptschiff durch das mit Schranken umschlossene Presbyterium, fassen wir hier nicht näher in's Auge; in der ausgebildeten Form gehört das ganze Schiff der Gemeinde. Das größere Raumbedürfniß war es zunächst, was dem oblongen Raume das Querschiff anfügte, das nun mit zwei Armen über das Langschiff hervorzutreten begann und zwar nicht, wie man meint, die Form des lateinischen Kreuzes mit Absicht nachbildete, wohl aber jene reichere Form der Symmetrie (§. 570) einführte, worin die Längsrichtung in eine Bewegung nach zwei Seiten sich veräftet. Die durchlaufende Mauer des Querschiffs, in dessen Mitte nun der Altar stand und das wie ein eigenes Haus für ihn erschien, mußte sich nach dem Langhaus hin öffnen und nach dem Mittelschiff desselben geschah dieß durch einen hohen Bogen, dem sogenannten Triumphbogen. Die Säulen der Schiffe trugen die höhere Mauer des Mittelschiffs anfangs als geradlinig (architravisch) übergelegte Last, dann aber mittelst Arkadenbögen. In diesen, sowie im Triumphbogen, in der Tribune und den Fenstern haben wir vorerst den einzigen Eintritt der runden Linie als Halbkreis, denn die Deckung war ursprünglich flach und caſettirt, nachher sprach ein offener Dachstuhl den primitiven Charakter dieses urchristlichen Tempels aus. Jene Arkadenbögen aber verstärkten durch ihre Bewegung von Säule zu Säule den hinleitenden, einladenden per-

Digitized by Google

ſpectiviſchen Eindruck. Dazu trat der Schmuck. Dieſes Ganze nämlich mit ſeinen antiken Säulen, plaſtiſch unverzierten Flächen, in Beziehung auf die Kunſtform (im engeren Sinn) außer den Reminiſcenzen und wirklichen Bruchſtücken, die es vom claſſiſchen Bau herübernimmt, einfach bis zum Rohen, umgibt ſich doch mit maleriſcher Zierde: buntem Marmor, Moſaikfußböden und Moſaikbildern, Goldgrund. Die Gegenſtände der Bilder nun vollenden den perſpectiviſch hinleitenden Charakter, denn an der Mauerfläche über den Säulen liebt man Scenen, welche die Kämpfe der erſten Kirche und ihre Vorbereitung im Alten Teſtament darſtellen, am Triumphbogen die myſtiſchen Allegorien des Evangeliums, der durch Gottes Wort erquickten Seele, Chriſtus als Lamm u. dgl., während die Altarniſche die wirkliche menſchliche Geſtalt des Erlöſers in rieſigen Verhältniſſen darſtellt: alſo ein Weg vom Kampfe zur Herrlichkeit, von der Geſchichte durch das Sinnbild zum leibhaftigen Ideal. — Was die Gliederung der Höherichtung betrifft, ſo iſt ein Fortſchritt über die römiſche Baſilika im Aeußern dann erwieſen, wenn dieſe zwei Walmendächer hatte, denn das Giebeldach der chriſtlichen iſt Façade-bildend und überhaupt eine belebtere Organiſation. Im Uebrigen verkündet dieſer Innenbau ſeine Bedeutung nach außen architektoniſch nur durch die Vorhalle am Eingang, zu welcher der frühere ſäulenumſtellte Vorhof (Atrium) mit dem Brunnen (cantharus) einſchmolz, nachdem die Aufgabe verſchwunden war, eine Menge von Katechumenen, Büßenden, Profanen vom Heiligthum abzuſondern. Dieſer Vorhof, der ſelbſt wieder eine Vorhalle hatte, war wirklich etwas Aegyptiſirendes. — Noch iſt die Anlage von Krypten unter der Tribune zu erwähnen als merkwürdiger Beitrag zur Erweiſung jenes mehrbeſprochenen Zuſammenhangs zwiſchen Grab und Tempel, denn ſie ſind Stätten für die Gebeine der Heiligen und aus den Katakomben hervorgegangen. Hier war Wölbung nöthig, hier pflanzt ſich als unterirdiſcher Keim das Kreuzgewölbe fort, um ſeiner Zeit am Tageslichte ſeine neue Entwicklung zu feiern.

§. 588.

1. Von der andern Seite ſtrebt der jetzt im byzantiniſchen Reich herrſchende runde Kuppelbau, der zugleich eine ſtärkere Höherichtung ausſpricht, in verſchiedenen Formen nach Tilgung ſeiner Einſeitigkeit durch reichere Gliederung, Verbindung mit dem Viereck und mit der Längerichtung, wobei er mit der Kuppel das Tonnen- und Kreuzgewölbe vereinigt; aber ſeine centrale Natur geräth dabei in Widerſpruch mit dem neuen Einheitspuncte des chriſtlichen Gottesdienſtes, welcher das Perſpectiviſche (§. 587) bedingt. Dieſen
2. Styl nehmen die Muhamedaner (vergl. §. 461) auf und bilden ihn zu

Digitized by Google

einem einseitigen Innenbau aus, in welchem die unentschiedene Grundform von einer phantastevollen Ornamentik zelt- und teppichartig überkleidet wird, welche selbst das structiv Dienende in ein Decoratives verwandelt und die Flächen mit jenem Arabeskenspiele schmückt, in dessen bunten Verschlingungen ein dem Krystalle verwandtes Gesetz der Wiederkehr gegen einen Mittelpunct herrscht, das in der Folge bedeutenden Einfluß auf die Kunst des Abendlands gewinnt.

1. Jener reine Rundbau, namentlich im Pantheon dargestellt (§. 586), einseitig und daher in der reifen Kunst sehr vereinzelt (vergl. §. 565), enthält doch einen Keim, den die romantische Phantasie ergreifen und ausbilden wird: das Runde stellt, wie wir gesehen, in tieferer Vermittlung mit dem Geraden und Eckigen eine subjective Bewegung dar, welche der Innerlichkeit dieses subjectiv bestimmten Bewußtseins zusagen muß. Haben wir dagegen dem Rundbau mit Kuppel, dem diese Vermittlung abgeht, nur die Symbolik übergreifender Herrschermacht zuerkannt, so mußte diese Form dem orientalisch gestimmten byzantinischen Geiste einförmiger despotischer Einheit besonders zusagen, während dieser Geist doch als ein christlicher die ersten Schritte zu jener tieferen Vermittlung zu vollziehen getrieben sein wird. Der Rund- und Kuppelbau tritt auch im weströmischen Reiche, in rein orientalischem Lande (Jerusalem) zunächst theils als Taufkapelle, theils aber und namentlich als Grabkapelle, Grabkirche auf; nun aber wird er im byzantinischen Reiche zum Gotteshaus und sucht in verschiedenen Formen herum, jene tiefere Gestaltung zu finden. Er gliedert sich polygonisch, legt Säulengetragene, in doppelten Stockwerken sich erhebende, mit Halbkuppeln überwölbte Nischen zwischen die starken Pfeiler, welche die Kuppel tragen, überwölbt den zweistockigen Umgang um diesen Mittelraum mit Tonnengewölbe; so S. Vitale in Ravenna, die Münsterkirche in Aachen als Hauptform der karolingischen Uebertragung dieses Styls neben der Basilika (z. B. Abteikirche in St. Gallen) in das nördliche Abendland, die jedoch Abweichungen hat: achteckige Kuppel, keine Nischen, u. s. w. Hat so der Rundbau durch das Polygon sich bereits mit dem Eckigen vermählt, so wölbt er nun auch gewöhnlich die Kuppel über ein Quadrat und als wichtiges weiteres Moment tritt ein, daß er sich neben immer reicherer Gliederung von Nischen und Galerien (diese für den von den Männern getrennten weiblichen Theil der Gemeinde: eine Trennung, welche in der Basilika durch die Schiffe bewerkstelligt wird), die er zwischen seine Pfeiler stellt, in die Länge streckt, indem er an zwei Seiten seiner Kuppeln große Halbkuppeln anlegt, welche mit dieser zusammengefaßt eine elliptische Form darstellen und eine Neigung im Keim anzeigen, ein Oblongum zu überwölben. Allein dieß ist blos entfernte Andeutung; die wahre Form wäre ein Netz von Kreuzgewölben, über ein

Digitized by Google

Oblongum gespannt; daß in dem Bau, von dem hier die Rede ist, der Sophien-Kirche in Constantinopel, an die zwei andern Seiten sich Räume legen, die mit Kreuzgewölben überdeckt sind (wie in jener polygonischen Grundform der Umgang um das mittlere Rund mit einem Tonnengewölbe), beweist nur das Unbestimmte des tastenden Suchens, denn diese Räume, die man entfernt mit Seitenschiffen vergleichen kann, bilden kein Continuum und der Hauptraum hat diese tiefere Gliederung der Decke eben nicht. Die Kuppel und die Halbkuppeln (an die größeren wieder kleinere angelegt) treten hier im Aeußern hervor, während sie in jenem Polygonbau noch überdacht sind: dieß ist wieder mehr Zugeständniß an den Außenbau, während übrigens Vorhof und Vorhalle den reichen Innenbau dort wie hier nach außen kundgeben; aber es tritt ein Aufgehäuftes, unklar Aufgeschupptes in diesen steigenden Anlagerungen vor das Auge, das eben auch einen dunkel suchenden, thürmenden Geist ausspricht. Anderswo (auf den griechischen Inseln) wird ein einfaches Oblongum kofferförmig mit einem Tonnengewölbe bedeckt; es tritt aber auch eine reichere Form auf: der Grundriß zeigt ein griechisches Kreuz mit vier fast oder ganz gleichen Armen, die Kuppel in der Mitte, die Arme mit Tonnengewölbe gedeckt, mit außen sichtbarer oder (wie in Nazario e Celso in Ravenna) bedachter Kuppel, oder es tritt außer der Hauptkuppel auf jeden der vier Arme eine kleine Kuppel (Apostelkirche in Constantinopel, häufig im späteren byzantinischen Reiche, in Italien noch in der Marcus-Kirche beibehalten); ja der unbestimmte Drang, der doch die wahre Form in der Anwendung des Kreuzgewölbes nicht finden kann, übersetzt alle Nebenräume mit kleinen Kuppeln. Auch auf dem einfachen Quadrate bringt man mehrere Kuppeln an und bildet durch diese ein Kreuz, indem man vier kleinere um eine größere stellt. In Rußland bürgert sich neben einer Form, wo vier Kuppeln auf den Ecken eines Quadrats stehen, die Grundform eines Kreuzes mit fünf Kuppeln stehend ein. — Alle diese verschiedenen Bildungen nun sind ihrer Anlage nach concentrisch. Aber der Altar stand nicht im Centrum (außer in der Apostelkirche in Constantinopel); er trat an die östliche Seite dem Eingang gegenüber in die Apsis, die auch diesen Bauten nicht fehlte. Das war nun ein Widerspruch, denn die Anlage des Ganzen weist auf den Mittelpunct des Kreises, der geistige Mittelpunct aber befindet sich an einer der Seiten. Die Symbolik der weltlichen überspannenden Macht in der Kuppel will sich noch nicht hergeben zum Uebergang in eine Form, die sich als jene „Bahn zum Tische des Herrn" darstellt; gleichsam ein Bild der Cäsareopapie. Reicher Schmuck von Mosaik, Goldgrund, Marmor, Malerei erhöht die Pracht dieser Bauten, aber die architektonische Ornamentik ist auch hier nicht weiter entwickelt, sondern wiederholt nur die alten römisch-griechischen Formen. Nur erst schwach

Digitized by Google

taucht ein neues decoratives Prinzip in der Raumöffnung auf: es kommen Gruppirungen von Fensterbögen vor, zwei kleinere mit einer Trennungssäule dazwischen und einem größeren darüber, oder drei, wovon der mittlere größer, und dazu ein übergewölbter noch größerer; dieß ist ein Anfang einer innern Vermannigfaltigung der Symmetrie, der sich übrigens auch in Basiliken-Bauten des Abendlands findet. Am Kapitell werden die vegetabilischen Formen conventionell geometrisch stylisirt und beginnt die weich anschwellende Kelchform in die Würfelform überzugehen: Anfänge einer krystallischen Anschauungsweise, die wir nun immer stärker werden eintreten sehen.

2. Der muhamedanische Bau ist einseitiger Innenbau durch die Einschließung seiner Säulenumstellten Höfe mit der Moschee in rohe Mauern und die Unscheinbarkeit des Aeußern überhaupt. Allerdings tritt das Schwanken des Begriffs wieder ein wie im altorientalischen Bau: im Innern ist die Gemeinde in ihrem Vorhof wieder außerhalb des Heiligthums; doch ist ihr dieß nicht verschlossen wie in Aegypten. Im Uebrigen paßt auf die Baukunst der Muhamedaner (die wir hier schon in der Vorstufe aufführen müssen) ganz, was in §. 461 gesagt ist: „eine Phantasie, die mit üppigem Spiel der Erfindung eine Fülle von Pracht streng messend um einen gestaltloseren Mittelpunct versammelt". Zahl und Stellung der Hauptgebäude im Hof ist unbestimmt, ihr Plan quadratisch, polygonisch, der Kreuzform genähert, basilikenartig oblong; nur die Kuppel, einfach oder eine Gruppe von mehreren, steht fest. Nun aber ergreift die orientalisch wuchernde Phantasie die structiven Formen und hebt sie in lauter Ornament, lauter Spiel auf; die Verzierung und das Glied spricht nicht die thätige Kraft des architektonischen Organs aus, sondern verkleidet sie. Die Kuppel nimmt (wie in Rußland durchgängig) die Zwiebelform (oft mehr birnen- und pinienapfelähnlich) an und erinnert so an das nomadische Zelt; die innern Wölbungen krystallisiren sich zu jenen honigzellenartigen Bildungen, die zugleich wie Tropfsteine überhängend dem Orientalen die Stimmung der kühlen Grotte gewähren, übrigens structiv einen Uebergang vom Viereck des Baus in die Rundung vermitteln. Der Arkaden-, Thor- und Fensterbogen geht vom halbkreisrunden in den (gedrückten) Spitzbogen (Aegypten und Sizilien), Kielbogen (Persien und Indien), Hufeisenbogen (Afrika, Spanien) über, schneidet seine verschiedenen Formen wieder in einzelne Kreisstücke aus, verdoppelt sich zu übereinander aufsteigenden Bögen. Das Auftreten des Spitzbogens ist, weil nur erst im Aeußern als decoratives Moment, unwesentlich für die Entstehung des Spitzbogenstyls. Die meisten dieser Bogenformen nun sind unpraktisch, spielende Willkühr, aber bewegt, reizvoll. Die Säule wird zeltstangenartig dünn, sie verliert den Ausdruck der Stütze, sie spielt ebenfalls mit ihrer Aufgabe.

Wie ein bunter, reicher Zelt-Teppich überzieht nun der maleriſche Ornamentenſchmuck ſtrahlend von Gold, Silber und Farbenpracht dieſes Ganze. Die Zeichnungen dieſes Schmucks ſind Geſchlinge von ſtab-, band-, blumenartigen Formen, an ſich kraus, aber von einem Geſetze gebunden, das wie ein Magnet die ausgewichenen Ranken, Bänder, Linien, Stäbe zur Wiederkehr nöthigt; das Auge verliert und ſucht und findet den Faden, der ſich in unendlichen ſcharfſinnigen Verſchiebungen und Verwicklungen wie ein Räthſel verbirgt und wieder hervortritt (vergl. insbeſondere den trefflichen Abſchnitt bei Schnaaſe a. a. O. B. III, S. 426 ff.). Das Verbot der Nachbildung der menſchlichen und thieriſchen Geſtalt hat dieſe Phantaſie genöthigt, ihre Fülle in dieſes Gebiet zu ergießen, das vom arabiſchen Volke auch den Namen Arabeske bekommen hat. Es findet in dieſen Formen zwar keine regelmäßige Symmetrie ſtatt wie im Kryſtall; aber nirgends iſt eine Naturform (Pflanze) in dem annähernden Grade der Natur nachgebildet, wie im claſſiſchen Ornament, es herrſcht mitten im Spiel eine geometriſche Styliſirung, die Brechung aller Winkel erinnert an die Entkantung im Kryſtall und ein achſenbildender Mittelpunct tritt zwar meiſt nicht förmlich hervor, wirkt aber in der Weiſe verborgener Anziehung in jenem Geſetze der Wiederkehr. Es iſt ein Gerinnen des einfach Flüſſigen und natürlich Fortlaufenden in der claſſiſchen Architektur, ein Anſchießungs-, ein geometriſches Umſtellungs- und Zuſammenſtellungs-Prinzip, das wir in ſtrengerer Weiſe im europäiſch mittelalterlichen Bauſtyl werden auftreten ſehen, nicht ohne Einfluß des Mauriſchen in den Kreuzzügen, aber zugleich aus tieferem innern Grunde. Doch überhaupt und allgemeiner theilt ſich auch das Streben der Durchbrechung, Verwandlung des Conſtructiven in ein Decoratives dem Abendlande mit, nur daß es hier als Moment in einem Höheren aufgeht. Endlich erwähnen wir noch das Wiederauftauchen des Höheſtrebens im ſchlanken Thurmbau des Minarets.

§. 589.

Die erſte weſentliche Fortbildung dieſer Elemente geſchieht im romaniſchen Style. Derſelbe nimmt den abendländiſchen Langbau der Baſilika auf, verſtärkt aber ſeine Höhe und vermittelt ihn mit dem morgenländiſchen Hochbau zunächſt in unvollkommener Weiſe durch die über die Vierung zwiſchen dem verlängerten Chor, dem nun ſtehend gewordenen Querſchiff und dem Langſchiff übergewölbte Kuppel. Ungleich tiefer aber verſöhnt er jenen Gegenſatz, hiemit auch den Gegenſatz der runden und geraden Linie, der Länge und Breite in der nunmehr durchgeführten Gliederung der Decke zum halbkreisförmigen, zwiſchen Gurtbögen in einem Netze von Quadraten geſpannten Kreuzgewölbe. Dieſe Verſöhnung wird durch die Wechſelaufhebung der Schwere, durch den Uebergriff der Gliederung zwiſchen Gewölbe und Stütze zugleich zu einer neuen,

Digitized by Google

lieferen, das nun aufgegangene ſubjective Leben darſtellenden **Verſöhnung des Gegenſatzes von Kraft und Laſt.**

Wir halten an dieſem Style des eilften, zwölften und angehenden dreizehnten Jahrhunderts, auf deſſen neuere Benennung „romaniſch", Verbreitung und verſchiedene Formen in der Normandie, in Italien, Sizilien (normanniſch-arabiſcher Styl), Deutſchland (Köln, Mainz, Worms, Speyer u. and. wichtige Denkmale), England einzugehen Sache der Kunſtgeſchichte, nicht der Aeſthetik iſt, zunächſt feſt, daß ſeine Grundlage die abendländiſch altchriſtliche Form, die Baſilika iſt, alſo Langbau und darin das Hauptmoment des Antiken erhalten. Im Grundriſſe tritt zu der nun feſt und allgemein gewordenen Anordnung eines über das Langſchiff zu beiden Seiten hervorragenden Querſchiffs die Verlängerung des Chors, richtiger die Verlängerung, wodurch die halbkreisrunde Tribune zuſammen mit dem weiteren Quadrate, das ihr vorgeſchoben iſt, zum Chore wird, der nun dem Cultus der Geiſtlichkeit vollen Raum gibt und jede Hereinziehung dieſes Theils in das Schiff erſpart. Spezielle Formen, wie die Anlegung weiterer Chorniſchen-artiger Kapellen an den Chor, die Abrundung der Querſchiff-Enden, übergehen wir. Die Geſtalt des lateiniſchen Kreuzes ſteht nun feſt: zwei durcheinandergeſchobene Langhäuſer, ein gedoppelter griechiſcher Tempel mit eingeſchluckter Säulenhalle in zwei verſchiedenen Richtungen. Nun aber tritt als ein weiteres Moment der in der Entwicklung begriffenen reichen Concretion von Gegenſätzen die verſtärkte Höhe-Richtung hervor. Die innere Erhöhung des Chors um mehrere Stufen gehört noch nicht dieſer Richtung in ihrer Allgemeinheit an, denn ſie verſtärkt nur nach innen die perſpectiviſche Wirkung der Herrſchaft des geiſtigen Centrums und iſt ſtructiv durch die im romaniſchen Styl feſtſtehende Anordnung der Krypta unter dem Chore bedingt. Es ſteigt aber das allgemeine Höhenverhältniß der Baſilika um ein Bedeutendes, der Schwung nach oben, ein natürlicher Ausdruck der wachſenden tranſcendenten Stimmung, treibt das Mittelſchiff um mehr, als das Doppelte ſeiner lichten Weite, empor. Das Höheſtreben tritt aber auch in der beſonderen Form der übergewölbten (polygoniſch getheilten) Rundung der Kuppel über der Vierung des lateiniſchen Kreuzes auf. Dieß iſt nun Combination des morgenländiſchen, byzantiniſchen Rundbaus und des abendländiſchen Langbaus der Baſilika. Der byzantiniſche Styl hat aber (§. 588) ſelbſt ſchon das übergewölbte Runde mit dem Geraden und Langgeſtreckten, nur nicht mit ſo entſchiedenem Langbau combinirt; der Widerſpruch des räumlichen und geiſtigen Centrums, der dadurch eintrat, iſt nun auch im romaniſchen Style, und zwar ausgeſprochener, vollſtändiger vorhanden: die Kuppel iſt eine zu bedeu-

Digitized by Google

tende Bildung, um mit dem von ihr überwölbten Raum als ein vorübergehender Sammelpunct zu gelten, in welchem der Eintretende aus der Längebewegung des Lang-Schiffs und der Seitenbewegung des Quer-Schiffs sich nur fassen und vorbereiten sollte auf den Hintritt zu dem im Chor-eingang stehenden geistigen Centrum des Altars. Die wahre, tiefe Vermittlung des Hohen und Langen, Runden und Geraden liegt vielmehr in dem nunmehr zur Durchführung durch das Ganze des Raums gelangenden Kreuzgewölbe. Wir haben dieses schon bei den Römern gefunden, aber vereinzelt, ohne Consequenz und nicht völlig entwickelt; nun wird es System und ist daher jetzt erst in seiner ganzen Bedeutung als die freieste Gliederung der Decke zu betrachten. Das Tonnengewölbe lagert als ungegliedert fortlaufender Halbkreisbogen der Länge nach auf den Mauern, die es der Quere nach überspannt. Die Mauern bedürfen einer bedeutenden Stärke, um sowohl dem senkrechten Druck, als dem Seitenschube des Gewölbes zu widerstehen. Das Kreuzgewölbe dagegen besteht aus zwei durcheinandergeschobenen Tonnengewölben, die, indem sie sich durchschneiden, vier Dreieckfelder bilden. In den Diagonalen, worin sie sich durchschneiden, nehmen diese zwei Gewölbe ihren Schub gegenseitig auf und werfen ihn auf die vier Ecken des Quadrats, über welches sie gespannt sind. Die Trag- und Widerstandskraft muß sich also an diesen vier Ecken concentriren und fordert zu diesem Zweck an diesen Stellen starke Stützen. Die Wand zwischen diesen Stützen trägt nicht mehr, aller Druck ist diesen zugeleitet; sie kann daher geöffnet werden, indem man von Stütze zu Stütze einen Bogen sprengt, welcher aus einem starken Gurte von Steinen gespannt ist, auf dem die Curve der Kreuzgewölbe-Ansätze ruht: Gurtbögen. Dieser freien Oeffnung bedarf ja ein Raum, der eine innere Säulenhalle darstellt und nur an seiner Umfassungs-Mauer und dem erhöhten Mittelschiff von dem Punct an, wo es über die Seitenschiffe emporragt, geschlossen ist. In der geradlinig gedeckten Basilika sahen wir Arkadenbögen, von Säule zu Säule gespannt, der Länge nach fortlaufen und das Mittelschiff von den zwei Seitenschiffen, oder diese selbst wieder (wenn die Kirche fünfschiffig war) je in zwei Schiffe abgrenzen. Diese Stützen (zunächst Säulen, es ist von ihrer Veränderung noch ausdrücklich zu sprechen) stellt man nun in weiteren Abständen und streckt die Bögen nicht mehr nur der Länge nach, sondern auch der Breite nach, so daß sie mit ihren Gurten ein Netz von Quadraten einrahmen, deren jedes mit einem Kreuzgewölbe überspannt ist. Die Gurtbögen, die der Länge nach hinlaufen, heißen Länge- oder Deckgurten, die, welche der Quere nach laufen, Stirn- oder Quergurten. An den Umfassungs-Mauern und an der Mauer des höheren Mittelschiffs bleibt die Verschlußwand; die hier an sie anliegenden, nicht frei geöff-

neten Bögen heißen Schildbögen. Da der ganze Querschub auf diese Mauern hinausgeleitet wird, jedoch nur auf die Puncte derselben, welche den frei stehenden Stützen im Innern entsprechen, so wäre nur nöthig, sie an diesen Puncten zu verstärken, im Uebrigen als leichte Verschlüsse zu behandeln. Die Verstärkung ist aber um so nothwendiger, da hier kein weiteres Gewölbe anschließt, das durch Gegendruck den Schub von der andern Seite neutralisiren könnte. Wie die romanische Baukunst diesen Theil behandelt, davon nachher. Nun sind große Räume auf eine Weise gedeckt, in welcher das gebundene Verhältniß des Architrav-Baus in ein unendlich freieres aufgehoben ist; sie sind im Innern nach allen Seiten offen und die Bewegung der Länge und der Breite nach ist gegenseitig vollkommen ineinandergeschmolzen: die Durchwölbung geht, in allen Gewölbe-Quadraten sich schneidend, nach beiden Seiten und die größeren Zwischenstandsweiten der Stützen erleichtern ebenso die Breite-Bewegung, die sich mit der Längsbewegung kreuzt. Diese Einheit von Gegensätzen stellt sich in den Diagonalen dar, welche die Durchschneidungslinien der vier Dreieckfelder jedes Gewölbes darstellen: es herrscht ein Diagonalensystem, das die Gegensätze der Länge und Breite über's Kreuz von Stütze zu Stütze laufend versöhnt. Was die byzantinische und maurische Baukunst mit ihren vielen Kuppeln auf Einem Bau dunkel suchte, ist jetzt gefunden, der rohe Neubeginn dessen, was schon die Römer begonnen, zur Gliederung erhoben. Die Gliederung wird aber nun noch in einem tieferen Sinne vollbracht durch eine neue Gestaltung der Stütze im Verhältniß zu dem von ihr getragenen und gehaltenen Gewölbe. Sie könnte zwar noch Säule sein und ist es auch noch mancher Orten, aber in gedrückter, stämmiger Form, da eine neue, doppelte Leistung der Stütze aufgelegt ist. Allein offenbar fordert die vereinigte Wucht des Drucks und Schubs eine andere Form, einen Zuwachs an Masse, der dem Begriffe des Widerlagers entspricht; dieß ist der Pfeiler. Dieser soll jedoch ebenfalls kein rohes Mauerstück bleiben und nun beginnt jene Gliederung, in welcher sich verwirklicht, was zu §. 564, 2. als Aufgabe hingestellt ist: die runde Linie stellt zunächst eine lebendigere, organische Bewegtheit, einen Anklang an subjectives Leben dar; wo sie sich aber über die gerade ohne tiefere Vermittlung überbreitet, erinnert sie weniger an subjective Tiefe, als an ein Uebergreifen der Macht; dagegen wo sie sich mit jener so verbindet, daß beide flüssig ineinander übergreifen, da gemahnt sie an den Geist, der die objective Welt durchdringt, in sich aufnimmt und auflöst. So setzt denn der Pfeiler, nachdem er in der Weise einer neuen, gruppenbildenden Symmetrie mit dazwischentretenden Säulenstellungen gewechselt, nach und nach an seinen Körper nicht nur pilasterartige Vorlagen, sondern zuerst schwächere, dann vollere Halbsäulen an,

Digitized by Google

welche die Gurtbögen tragen, und an den Laibungen dieser treten neben eckigen Perfilirungen, die der pilasterartigen Vorlage entsprechen, starke Rundstäbe hervor, welche als Fortsetzung dieser Halbsäulen erscheinen oder umgekehrt als eine Ausquellung durch den Druck am Gurtbogen, welche in den Pfeiler hinabläuft, an ihm fortgesetzt den in ihn hinuntergeleiteten Druck und Schub darstellt. Dieß Hinauf und Herab, Hinüber und Herüber zwischen Gewölbe und Träger ist denn ein schlagendes Bild des subjectiv neu bewegten Lebens. Wo noch die Säule sich behauptet oder wo sie später wieder auftritt, stellen weniger vollkommen seltsam gebildete Consolen-Ansätze an ihrem Schafte dieß Wechselverhältniß dar. Aber nicht genug; die eigentliche Linie des Drucks und Schubs, der sich auf die Pfeiler hinüberwirft, liegt ja in den Diagonalen des Kreuzgewölbes; mit der Zeit treten auch an dieser Stelle Gurten hervor, eckige, dann in Rundstäbe ausquellende Rippen, Kreuz-Gurten oder Diagonal-Gurten genannt, welche zunächst ein neues Befreiungs-Moment in die Last des Gewölbes einführen, indem die vier Felder zwischen ihnen und den Stirn- und Deckgurten, da alle Kraft in diesem Gerippe concentrirt ist, nun aus Backsteinen ganz dünn als bloße Verschlüsse, als Kappen ausgeführt werden können. Diese Kreuzgurten setzen sich nun ebenfalls in den Pfeiler als weiterer eckiger und zum Rundstab ausgebildeter Ansatz fort oder erscheinen umgekehrt als Fortwachsen dieses in ihm gegebenen Ansatzes und nun ist jene Entlastung, jene gegliederte Wechselburchdringung, jene tiefste Vermittlung von Kraft und Last vollendet. Es bleibt nur noch übrig, nach den Stellen zu sehen, wo statt des frei öffnenden Pfeilers die verschließende Mauer die Gewölbe-Quadrate begrenzt. An der Mauer der Seitenschiffe steigen Halbsäulen statt der Pfeiler als Gurtenträger hinauf; eine weitere Gliederung tritt hier noch nicht ein, um die Mauer eines Theils ihrer nothwendigen Stärke zu entheben. Am höheren Mittelschiff aber muß, um bis zu dem Gewölb-Ansatz hinaufzureichen, eine der Halbsäulen von dem Pfeiler über dessen Kapitell hinaufschießen, an der Wand hinauflaufen, bis wo sie dem Gewölbe sein Auflager geben kann: eine neue, kühne Durchschneidung der Horizontalgliederung, welche nur dann als eine Entstellung der Säulenform betrachtet werden kann, wenn man eben annimmt, es solle eine eigentliche Säule sein, während es vielmehr eine neue Form ist, ein schlanker Stamm, der wie der Pinienstamm zur kuppelartigen Ueberwölbung hinaufwächst.

§. 590.

Das Höhestreben nimmt ferner, jedoch nunmehr als organischen Schluß seiner Durchdringung eines Ganzen, den assyrischen Hochbau als Thurm wieder

Digitized by Google

auf. Mit der Kreisbewegung verbindet es ſich in den Anfängen der Gliederung der Wandflächen im Innern und Aeußern durch ſenkrechte Wandſtreifen und rundbogige Verzierungen. Das neue Syſtem einer reicheren, gruppirenden Symmetrie belebt dieſe Einzelgliederungen wie das Ganze. Zugleich hebt ſich die Einſeitigkeit des Innenbaus wie ſchon durch den Thurm, ſo durch reiche Portale, durch deren Einſchrägung und andere Durchbrechungen der Maſſe nach außen auf. Die Ornamentik im Einzelnen geht trotz der beziehungsweiſe ſtrengen Einfachheit des Ganzen in ein Formenſpiel über, welches einen noch nicht organiſch gezügelten Ueberſchuß von Bildungstrieb kund gibt und in ſeiner Willkühr wie in ſeiner Regelmäßigkeit auf mauriſchen Einfluß hinweist.

Durch die Einführung des Thurms tritt in der Baukunſt des Mittelalters ein orientaliſcher Zug hervor, den wir beſtimmter im gothiſchen Styl erkennen und in ſeinen innern Grund verfolgen werden: dieſelbe Kraft, welche den Kern des Hauptkörpers mehr und mehr in die Höhe treibt, ſchießt auch in dem widerſtandsloſen Hochbau, dem aſſyriſchen Thurm ähnlich, empor. Dabei kann natürlich von keinem geſchichtlichen Zuſammenhang die Rede ſein, es iſt vielmehr zunächſt die Glocke, die dieſen Theil des Baus bedingt, aber dieß äußere Motiv ſchließt den tieferen Grund eines dem Orient verwandten Höhedrangs nicht aus. Dieſer Drang iſt nun aber qualitativ verändert, er iſt nicht mehr Aufſchuß roher, ſondern Aufſchwung vergeiſtigter Kraft; der Thurm iſt nicht mehr iſolirt, ſondern Glied eines Ganzen, beſtimmteſter Ausdruck eines Höheſtrebens, das durch deſſen übrige Gliederung geht und, wie die Aloe aus ihrem geſtachelten Blätterbuſche, als ſeine letzte, beſondere Bildung dieſen ſchlanken Stengel in die Höhe treibt; der Thurm ſelbſt iſt ebendaher nicht eine gelenkloſe Aufhäufung von Würfeln, welche von unten an die pyramidale Linie beherrſcht, ſondern viereckig oder rund, durch Glieder und Ornament in Stockwerke getheilt, von Fenſtern durchbrochen ſteigt er gleichförmig auf und ſetzt nur oben die Pyramide als ſeinen Abſchluß, wie denn dieſe Form nur dazu beſtimmt iſt, auf. Eine innere Unklarheit zeigt ſich noch in der Häufung der Thürme bis zu vier oder fünf, deren zwei an die Vierung des Kreuzes geſtellt der Kuppel, über welcher häufig ſelbſt wieder ein Thurm ſich erhebt, noch mehr den Ausdruck eines Mittelpuncts geben, während doch der geiſtige Zielpunct im Chore liegt. — Der Thurm gehört dem Aeußern an; wir gehen von da zunächſt zu Formen fort, die ſowohl das Innere, als Aeußere beleben. Die Wandfläche, die noch in's Lange, Breite und Hohe neben den verhältnißmäßig kleinen Fenſtern ausgedehnte Herrſchaft hat, fängt an ſich zu gliedern, und zwar vorherrſchend ſenkrecht, durch ein Aufſchießen des Pilaſters, das ihm die weniger ſtark ausgeladene Form der Liſſene gibt, und dieſe geht, wie der Pfeiler in das Gewölbe,

Digitized by Google

so in den, alle horizontalen Theilungen umlaufenden, Rundbogenfries über; also auch hier Einheit des Geraden und Runden. Im Innern sind Emporen, Galerien feststehende Form und durchbrechen ebenfalls im Rundbogensystem die Massen; aber auch das Aeußere, vorzüglich die Chornische (wo sie die Kreisschwingung concentrirt noch einmal aussprechen vergl. Schnaase a. a. O. B. IV, S. 196) umsäumen blinde oder wirkliche Arkaden. Jene gruppirende, reichere Symmetrie spricht sich vornämlich in diesen Arkaden durch die seitliche Umstellung größerer Bogenöffnungen mit kleineren in den Fenstergruppen mit Trennungs-Säulchen dar. Wenn nun bereits diese Momente den Charakter der innern Gliederung nach außen aussprechen, wenn der Thurm das Höhestreben namentlich an der Façade der äußern Beschauung vorführt, so wird dagegen durch das Portal mit seiner reichen Wechselgruppirung von Pfeiler-Ecken und Säulen nicht nur die Schönheit des Innern überhaupt, sondern bestimmter der Charakter des Innenbaus durch die eingeschrägte Form angekündigt (die auch den Fenstern eigen ist). Diese Form macht die Wirkung eines Hereinziehens; sie ladet den Beschauer ein, in die Räume einzutreten, in welche sie jene äußere Säulenhalle des classischen Tempels eingeschlürft und mit der Herrlichkeit des Gewölbes, die nun noch klarer, als die geradlinige griechische Decke, auf das Firmament hinweist, überspannt hat. Wie im Innern der Pfeiler in die Bögen, so setzt sich hier Säule und Pfeiler-Ecke in die rundbogige Ueberspannung dieses Pracht-Thores als entsprechende Ausladung fort, kündigt also auch nach dieser Seite den Charakter des Innern im Aeußern an wie die Lissene mit dem Rundbogenfries. Die Füllung des Bogens und die Zwischenräume der abgestuften Säulen und Pfeiler-Ecken bieten zugleich dem plastischen Schmuck das Hauptfeld seiner Anlagerung, während im Innern die Wände noch immer der Malerei einen ausgedehnten Flächenraum gönnen. Ueber diesem Portale prangt die Fenster-Rose (das Radfenster); ein weiterer Schritt in der verschönernden Massenbrechung. Sehen wir schließlich nach den Kunstformen im engern Sinn, Gliedern und Ornament und was unbestimmt zwischen ihnen liegt, so ist namentlich die Umgestaltung des Säulen-Capitells hervorzuheben; es nimmt die Würfelform an: eine in dieß oberste Säulenglied hereingezogene Vorankündigung des Bogens mit seiner Laibung. Daneben treten korinthisirende Capitelle, oft mit jener Grundform wieder verbunden, auf und setzen ein reiches Formenspiel an, von dessen Charakter sogleich mehr zu sagen ist. Die eigentlichen Glieder an Säulenfüßen und Gesimsen behalten im Allgemeinen noch die classischen Musterformen; es ist hier nur auf die unendlich erweiterte Herrschaft des Rundstabs aufmerksam zu machen, die aus der obigen Schilderung des Wölbungs- und Pfeiler-Systems hervorgeht; bezeichnende Umwandlungen einzelner Hauptglieder (Abakus

Digitized by Google

und Welle), die jetzt schon beginnen, sind bei dem gothischen Styl aufzufassen. Was nun die eigentliche Ornamentik betrifft, so bricht hier am bestimmtesten in Erfindung seltsamer Linienspiele, krauser Verschlingungen, Zickzackformen u. s. w., noch mehr in den Thier- und Menschen-Frazzen, die sich an Capitelle, Gesimse, Consolen u. s. w. ansetzen, die phantastische Subjectivität des Mittelalters (§. 450) hervor; je mehr gegen Ende dieses Styls (im Anfang des 13. Jahrhunderts), desto stärker. Allein diese phantastische Subjectivität ist einer eigenen Ordnung und Durchgliederung innerhalb ihres Charakters nicht unfähig; diese hat sie noch nicht gefunden, dualistisch bricht neben der durch alle jene Momente keineswegs aufgehobenen Breite, Massenhaftigkeit der Hauptkörper, die immer noch einen primitiven Eindruck urchristlicher Einfachheit macht, jene abentheuerliche Formenwelt hervor, abentheuerlich eben, weil sie das Ganze nicht durchdringen kann: ein noch unvermittelter Ueberschuß von Bildungstrieb. Nun ist aber diese Formenwelt dennoch streng geometrisch, conventionell behandelt; die einzelne Form ist zwar, namentlich durch die Einmischung der Thier- und Menschengestalt, phantastischer, als in der arabischen Ornamentik, doch herrscht bei weniger krauser Verschlingung sichtbarer ein bindender Mittelpunct, eine ausdrückliche und gemessene Symmetrie, die an ein kaleidoskopisches Anschießen erinnert. Das nordische Wesen drückt sich in strengerer Bindung einer zum Wilden geneigten Sinnlichkeit gegenüber der vom Maaße liberal beherrschten fließenden Sinnlichkeit des Classischen bereits bestimmter aus. Wie weit dabei wirklicher arabischer Einfluß gegangen sein mag, ist nicht zu bestimmen; verwandter eigener, nordischer Sinn kam jedenfalls der Nachbildung entgegen: verwandt, wenn man zusammenhält, was über den Dualismus im orientalischen und germanischen Naturell in den zwei Abschnitten des zweiten Theils gesagt ist. Arabisch und byzantinisch-arabisch erscheint aber allerdings auch der noch vereinzelt in den Oeffnungen auftretende Spitzbogen, Kielbogen, der Bogen mit mehreren Kreisausschnitten; in diesen Kreisausschnitten beginnt übrigens das Kreissegment so groß zu werden, die Steinspitze, welche zwei derselben trennt, sich so tief hereinzustrecken, daß man eine rein einheimische Form, das Kleeblatt, in der Entwicklung begriffen sieht. Ueberhaupt jedoch erinnert die große Neigung zur Behandlung des Structiven als eines blos Decorativen, namentlich in den Arkaden, an das Arabische; die überdünne Zwergsäule, die in der Mitte häufig durch Knoten geschürzten Bündel solcher decorativer Säulchen weisen ebenfalls auf solche Einflüsse. Diese Buntheit tritt aber in ihrer wuchernden Fülle, wie gesagt, erst gegen Ende dieses Styls auf in dem sogenannten Uebergangsstyl, der dem gothischen unmittelbar vorausgeht.

Digitized by Google

2. Mitte.

§. 591.

Der gothiſche Styl gibt die Kuppel auf und legt die geiſtige Einheit ganz in den Chor; er löst die letzte ſtructive Gebundenheit durch die Spitzbogenwölbung in Freiheit auf und bricht zugleich die letzte Maſſenherrſchaft durch die Strebepfeiler und Strebebögen, zwiſchen welchen die Wand ſich als hohes, großes Fenſter öffnet; er führt Kraft und Laſt durch die feinere Gliederung des Pfeilers und der Gurten noch vollſtändiger ineinander über und ruft alle Haupttheile zu gegenſeitiger Vermittlung; er zieht in noch ſtärkerem Höhestreben und entſchiedenem Durchdringen des Senkrechten alle Theile empor und drückt dieſe Richtung abſchließend in dem gewaltigen, jetzt organiſch entwickelten Thurmbau aus, der, vereinigt mit dem geſteigerten Reichthum des Aeußern überhaupt und beſonders der Façade, nunmehr auch den Charakter des Innerlichen mit vollendeter Pracht im Aeußern kund gibt. Zugleich dehnt ein orientaliſcher, aber durch die reiche Gliederung der Maſſen vergeiſtigter Drang des Coloſſalen alle Verhältniſſe zu Staunenerregender Größe aus.

Wir übergehen den ſogen. Uebergangsſtyl und faſſen den gothiſchen ſogleich in ſeiner Vollendung. Hier ſehen wir denn vor Allem jenes Schwanken zwiſchen einem geiſtigen und einem örtlichen Centrum verſchwunden, indem die, allerdings immer noch bedeutend hervortretende Wölbung über der Kreuzung der Arme gewöhnlich nicht mehr mit einer Kuppel, ſondern, wenn überhaupt dieſer Punct eine Auszeichnung erfährt, nur mit einem, dem bedeutenderen Thurmbau untergeordneten Thurme gekrönt wird. Der Chor erhebt ſich nun zwar, da die Krypta verſchwindet, nur um wenige Stufen; aber er wird um mehr als das Doppelte jenes ſchon im romaniſchen Bau ihm vorgelegten Quadrats verlängert, er wird in der belebten Polygonform abgeſchloſſen, um die ſich gewöhnlich noch ein Kranz ebenfalls polygoniſch geſchloſſener Kapellen herumlegt, und, was das Wichtigſte iſt, die Pfeiler der Seitenſchiffe des Langhauſes ſetzen ſich in ihm als ein Umgang fort und beleben ſo dieſen durch den prachtvollen Hochaltar und die Chorſtühle geſchmückten Raum mit einer Fülle von Formen, die in der reichen Concentrirung des hier in einen Strahlenbündel zuſammenlaufenden Gewölbes ihren Gipfel findet. Jene ſubjective, maleriſch perſpectiviſche Wirkung, die ſchon die Baſilika, noch mehr der romaniſche Bau hatte, findet in dieſer Ausſtrahlung oder Einſtrahlung nun ihr nicht mehr zweifelhaftes Ziel. — Das zweite weſent-

Digitized by Google

liche Moment ist die Durchführung des Spitzbogens als Gewölbe. Der schon zu §. 557 berührte technische Grund ist der, daß das Rundbogengewölbe in der räumlichen Anordnung des innern Planes noch eine Abhängigkeit mit sich führt: sollen nämlich die Gewölbe gleiche Kämpfer- und Scheitel-Höhe haben, so müssen hier alle Gewölbefelder mit ihren Stützen aus gleichen Quadraten bestehen; der romanische Styl, der aus diesem Grunde das ganze Innere auf einem Netze von Quadraten durchwölbte, die aber in den Seitenschiffen nothwendig kleiner waren, konnte daher nicht die Gewölbe der letzteren und die des Mittelschiffs durchgängig auf gemeinschaftliche Stützen stellen, sondern ließ mit den Pfeilern der großen Quadrate die Säulen oder Pfeiler wechseln, welche den kleineren Quadraten des Seitenschiffs angehörten. Nun aber soll das Ganze einheitlich auf dasselbe System von Pfeilern gestellt werden, die sich in das Seitenschiff wie in das Mittelschiff verzweigen, daher muß in diesem das Gewölbefeld der Tiefe nach schmäler werden, damit die Abstandsweiten der Pfeiler mit den kleineren Gewölbefeldern des Seitenschiffs zusammenfallen. Rechtecke, Oblongen treten daher hier an die Stelle des Quadrats, die Kämpfer- und Scheitelhöhen sollen aber dennoch durchgängig gleich sein: dieß macht der aus den zwei unteren Theilen eines Halbkreises gezeichnete Spitzbogen möglich, den man nur bei weiterer Sprengung gedrückter, bei schmälerer steiler führen darf, um jene Unabhängigkeit zu erreichen. Mit diesem Bogen ist die größte Freiheit in der Deckenbildung erreicht, welche überhaupt möglich ist; sie kann jeden Raum ohne störende Ungleichheiten der Höhen und, da das Gewölbe selbst durch eine Fortbildung jener Kreuzgurte, auf die wir übergehen werden, ungemein erleichtert ist und an sich noch ungleich weniger, als das rundbogige, ein Continuum bildet, ohne Vermehrung der Last überspannen; „das Prinzip der Cohärenz ist völlig besiegt" (Bötticher). Dieses Gewölbe übt aber auch ungleich weniger Seitenschub aus, als das rundbogige; die Stützen, gegen deren Gewölbe ein zweites gespannt ist, erleiden noch entschiedener, als im romanischen Bau, nur lothrechten Druck; an den Seiten aber, wo dem letzten Gewölbe kein weiteres entgegenwirkt und wohin allerdings der Seitenschub fällt, macht es die nun geringere Macht desselben möglich, die starke Mauer, welche den romanischen Bau noch umfing, in einzelne Massen, die nur auf den Puncten, wohin jener Schub fällt, den nöthigen Widerhalt herzustellen haben, also in Pfeiler aufzulösen: die Mauer zwischen diesen kann beliebig dünn gehalten sein, ja sie kann ganz geöffnet werden und an ihre Stelle treten denn die großen, schlanken, spitzbogigen Fenster, in die sich das, anfangs sehr kleine, Rundbogenfenster des romanischen Styls nun verwandelt hat. Die wegen Mangel an zureichender Basis nothwendig schwächeren Strebepfeiler des höheren

Digitized by Google

Mittelſchiffs fordern aber eine Ergänzung durch das ſtärkere Widerlager der Seitenſchiffe, und dieſe wird durch die Strebebögen hergeſtellt, welche von dem das Dachgeſimſe des Seitenſchiffs überragenden Strebepfeiler hinaufſpringen zu dem des Mittelſchiffs. Dieſe Bögen ſtellen die Wechſelbeziehung zwiſchen dem Gewölbe der Seitenſchiffe und des Oberſchiffs ebenſo im Aeußern her und dar, wie im Innern die aufſchießende Halbſäule, und es erzeugt ſich das Bild jener allſeitigen Vermittlung, welche ein weiterer Grundzug des gothiſchen Styls iſt und die wir ſogleich auf einem andern Puncte noch inniger ausgedrückt finden. Ehe wir nämlich weiter gehen, müſſen wir, weil hier die Grundzüge des Styls zuſammenzuſtellen ſind, einen Theil der Einzelgliederung ſogleich jetzt beiziehen. Die aufgeführten Momente erſcheinen zunächſt ſtructiv bedingt; da aber der ganze Fortſchritt kein äußerlich nothwendiger, ſondern ein geiſtig gewollter iſt, ſo legt ſich die errungene Freiheit als ein ſichtbarer Geiſt auch in die Anſchauung, jedoch nicht ohne jene Kunſtformen, deren Bedeutung wir von §. 572 her kennen. Sie ſollen zeigen, daß der Trag-Pfeiler jetzt noch weniger zu leiſten hat, daß die Laſt nicht ſich über ihn herlegt, ſondern in ihn gleichſam niederfließt, oder umgekehrt; jenes lebendige Herüber und Hinüber, das ſchon im romaniſchen Bau ſich durch die Rippenbildungen an Quer-Längen- und Kreuz-Gurten ſich darſtellte, ſoll noch beſtimmteren Ausdruck finden. Der Pfeiler wird daher höher, ſchlanker; er bedarf keines eckigen Mauerſtücks mehr zu ſeinem Kerne, er kann wieder (unverjüngte) Säule ſein; die Rippen, die von dieſer Stütze auslaufen, dürfen nicht, wie im romaniſchen Styl, als er zufolge jener ſich entwickelnden Wechſelſpannung des Kreuzgewölbes wieder zur Säule griff, häufig geſchah, auf Conſolen auflagern, ſondern ſie müſſen, wenn höher belebte Form entſtehen ſoll, dem Säulenkern wie früher dem Pfeilerkern von unten angelegt ſein und aufſteigend in das Gewölbe und die es einſpannenden Gurte ſich veräſten. Um nun dieſen Wechſelübertritt zwiſchen Kraft und Laſt noch kräftiger auszuſprechen, werden zwiſchen dieſen Rundſtäben tiefe Hohlkehlen in den Säulenkern ſo eingeſchnitten, daß ſeine Rundung nicht mehr conver hervortritt und die Rundſtäbe nicht mehr angelegt, ſondern als Ausſproſſungen Einer Maſſe erſcheinen. Die eingezogene und ausgeſchweifte Geſtalt erſcheint nun dem Auge als eingezeichnet in ein übereckgeſtelltes Viereck: ein Moment, auf das wir zurückkommen werden. Die tiefe Kehle ſpricht die ſtraffſte Zuſammenfaſſung des Körpers aus, der ſeine Tragkraft entwickeln ſoll, und die Leiſtung der Kraft, die nun, je ſchlanker das Ganze, deſto energiſcher erſcheinen muß, ſchwellt die Rundſtäbe zu der belebteren Birnenform aus. Dieſe Formen mit ihren Kehlen laufen denn durch das Kapitell hindurch fort in die verſchiedenen Gurten, an denen nun kein Reſt von eckig ſchwerer

Digitized by Google

Form mehr übrig bleibt, und der Pfeiler enthält daher in seinem Profil schon das ganze Gewölbe, dieses ist seine Entfaltung, er selbst dessen Einheit. Jeder der halbsäulenartigen Rundstäbe („Dienste") erhält nun sein eigenes Capitell, denn er ist durch seine Bedeutung für das Gewölbe selbständiger geworden; nur der für das Mittelschiff bestimmte läuft ohne Capitell wie vorher durch, um ein solches erst in seiner Kämpfer-Linie anzusetzen. Die Capitelle dürfen jetzt nicht mehr die Wirkung eines satt auflagernden Drucks darstellen; ihr steiler Kelch, das nicht angeschmiegte, mehr sich ablösende, hier weniger geometrisch stylisirte Blattwerk erinnert eher an den blätterbesetzten Knauf eines Baumstamms an der Stelle, wo er in die Verästung übergeht. Später fallen die Capitelle ganz weg. — Das Höhestreben fällt mit dem Spitzbogenstyl an sich zusammen; die hohen Spitzbögen, welche die breiten Räume zu ihrer Ueberspannung fordern, ziehen die Strebepfeiler nach sich; der Drang der structiven Freiheit, der diesen Styl erfand, enthielt zugleich diesen Trieb nach oben. Dieser Zug dringt aber nun durch das Ganze; die Horizontal-Linie beschränkt sich immer mehr, Alles streckt sich aufwärts, das Dach steigt in sehr steilem (nicht, wie man meint, durch das Klima gefordertem) Giebel auf, es herrscht der Verticularismus. Wie derselbe in aller Verzierung und Scheingliederung die wagrechten Abschlüsse und Sonderungen überragt und durchbricht, wird sich im folgenden §. zeigen; der Zug nach oben ist aber wesentlich ein Drang nach wirklicher, gewaltiger Höhe und als letzter, stärkster Ausdruck desselben ist hier wieder der Thurm hervorzuheben. Er legt sich nicht mehr an die Vierung des Kreuzes, wie im romanischen Styl, der an dieser Stelle eine Gruppe von zwei Thürmen aufzustellen liebte, denn mit der Kuppel ist ja auch die Bedeutung dieses Puncts als eines falschen Neben-Centrums aufgegeben, sondern an die Façade so, daß das Hauptschiff sich nach vorn in ihm abschließt oder sein spitzer Giebel zwischen zwei, die Länge der Nebenschiffe abschließenden Thürmen aufsteigt. Indem sich nun mit einer, und zwar nicht nur an der Eingangs-Seite des Langschiffes, sondern auch der Kreuzschiffe, die, durch den breiteren Chor verkürzt, eines solchen Schmucks mehr bedürfen, gesteigerten Pracht der Façade dieser Hochbau vereinigt, wird jene schon im romanischen Bau bewerkstelligte Aufhebung der Einseitigkeit des Innenbaus (vergl. §. 590) um so entschiedener vollzogen, da der Thurm nicht nur in eine mit den höchsten Pyramiden wetteifernde Höhe geführt, sondern zugleich noch weit mannigfaltiger, als im romanischen Bau, gegliedert wird. Auch hier wird nämlich die Mauermasse mehr und mehr in gewaltige Pfeiler aufgelöst, zwischen denen Fenster sich öffnen, das Viereck geht in das Achteck und dieses in den mit Maaßwerk geschmückten, luftigen Rippenbau des Helms über. Man würde sich durch den hinreißenden

Digitized by Google

Eindruck dieſer aufſtrebenden Coloſſe zu dem Hochbau Aſſyriens als reinem einſeitigen Kraft- und Außenbau noch beſtimmter, als durch den romaniſchen Bau, nämlich auch in Beziehung auf das Maſſenhafte, zurückverſetzt glauben, wenn nicht dieſe formreiche Entwicklung unmittelbar ausſagte, daß hier ein Gliederungsgeſetz, das ſeinen weſentlichen Ausdruck in einem reinen Innenbau hat, ſich nur überdieß nach außen wirft, um allem Volke deſſen Herrlichkeit zu verkündigen und es durch die prachtvolle Pforte in ſeine Räume zu ziehen. Es ſtrebt aber überhaupt der ganze Bau zum Coloſſalen und dieſes Streben gemahnt überhaupt orientaliſch. Auf eine Verwandtſchaft des Mittelalters mit dem Orient haben wir aus Anlaß des Charakters der Ornamentik ſchon zu §. 590 hingewieſen, ſie iſt ebenſo hier hervorzuheben, denn aus einer Vergleichung von §. 343 mit 354, ſiehe insbeſondere Anm. 1, von §. 426 ff. mit 447 ff., ergibt ſich, daß der beiden Weltanſchauungen gemeinſchaftliche Dualismus beide zum quantitativ Erhabenen in der Kunſt treiben mußte; aber der Dualismus des abendländiſch germaniſchen Geiſtes iſt nicht ein Schwanken zwiſchen dumpfem Brüten und wilder Trunkenheit, ſondern das eine der extremen Momente iſt tiefe Innerlichkeit und die hervorſchießende Kraft und Luſt, die das andere bildet, wird in ſeiner Darſtellung durch architektoniſche Maſſen von dieſer Innerlichkeit durchdrungen und gegliedert.

§. 592.

1. Die claſſiſchen Einzelglieder werden in bewegtere Formen verwandelt, die herrſchende tiefe Hohlkehle verſtärkt den Charakter des Innerlichen, in der Abſtoßung der Ecken und Uebereckſtellung, der Durchführung des Polygoniſchen überhaupt, einem Verhältnißſpiele, das ebenſoſehr ein Gefühl der Freiheit in Beherrſchung des Schweren, als eine ſtrenge Bindung darſtellt, dringt in neuer
2. Weiſe der Charakter des Kryſtalliſchen durch. Der Bildungstrieb der Phantaſie legt ſich aber zugleich in einer unendlichen Vielheit des Ornamento nieder, das alle Oeffnungen und Flächen füllend, überkleidend, durchbrechend, allem Aufſtrebenden Spitzen aufſetzend ſich vorzüglich in den Fenſterfüllungen, an den Façaden, an der Thurmſpitze anſammelt. Die Regel, welche dieſe Vielheit beherrſcht, iſt ein geometriſcher Schematiſmus, der das Einfache veräſtend fortgliedert, daſſelbe Gebilde in verſchiedenen Größen in ſich ſelbſt wiederholt, in verſchiedenen Stellungen um einen Mittelpunct gruppirt, in deſſen Achſenwirkung nun das kryſtalliſche Geſetz, hier in freierer Weiſe, wiederkehrt. Die reichen Pflanzenformen werden von derſelben Geſetzmäßigkeit beherrſcht. Endlich aber zieht, alles Horizontale durchſchneidend, der Schwung nach oben dieſe ganze Fülle des Schmucks in gemeinſamer Richtung empor. Die Glasmalerei vollendet die Wirkung des Innerlichen, die Plaſtik entfaltet ihren reichen Beitrag vorzüglich am Portal.

Digitized by Google

1. Im romanischen Style war der Säulenfuß noch attisch, die Gesimse aus Gliedern zusammengesetzt, die im Wesentlichen noch die antiken Grundformen hatten; der nun zur Reife gediehene Sinn des Mittelalters ergreift jetzt diese Gebilde, und die Hohlkehle, die wir schon kennen gelernt haben und die nun ebenso an allen Oeffnungen auftritt, am Gesims die Welle tief unterschneidet und zur Wassernase bildet, führt ihren einziehenden, einschlürfenden und zugleich kräftige Schattenstreifen bildenden Charakter durch; die Platte fällt als Wasserschräge ab und es ist dieß nur eine einzelne Aeußerung des Systems der Einschrägung, das wir schon in der Thür- und Fensterbildung des romanischen Styls kennen gelernt haben und das nun allgemein wird und mit der Entrandung, Enteckung, Entkantung zusammenfällt. Zunächst trägt dieses Hohlkehlen- und Entkantungssystem, das sich dem Systeme des Vortretens und scharfkantigen Abgrenzens in der classischen Baukunst so eigenthümlich entgegenstellt, einen Ausdruck von lebendiger Wärme, gemüthlicher Heimlichkeit, der entschieden auf das vertiefte subjective Leben hinweist; in den herrschenden tiefen Hohlkehlen liegt dieser Charakter der Innerlichkeit vermöge der Eigenschaften, wie sie eben bezeichnet sind, schlagend ausgesprochen; die Abschrägungen, Entkantungen tragen ihn ebenfalls, denn die Ecken erscheinen abgestoßen, um in das Innere hereinzuziehen, im Innern am Pfeiler, um von dem Mittelschiff in die Seitenschiffe einladend hin- und zurückzuführen. Dieser letztere Theil des neuen Gliederungssystems hat aber noch seine bestimmtere Bedeutung und Wichtigkeit und ist daher genauer in's Auge zu fassen. Zunächst erinnert er bestimmter an den Krystall, als die arabischen und romanischen Formen (vergl. §. 588. 590); nur darf man nicht mit Metzger (Gesetze der Pflanz- und Mineral-Bildung, angewandt auf den altdeutschen Baustyl) meinen, es seien diese Formen dem Krystalle abgesehen, sondern es ist nur eine unbewußte Wiederholung dessen, was die Natur unbewußt thut, im bildenden Menschengeiste (vergl. §. 558 Anm.). Schon das große Thurmgebilde erinnert an eine durch Entkantung und Enteckung vom Viereck in das Achteck, dann in die Spitze übergeführte Krystallsäule. Hieher gehört aber namentlich die Gestalt des Pfeilers; was an Thüren, Fenstereinfassungen einfach Abstoßung der Ecken ist, erscheint hier vielmehr als Folge der Uebereckstellung. Zunächst entsteht diese Form schon am romanischen Pfeiler dadurch, daß sein, zwar in regelmäßiger Flucht aufgestellter, viereckiger Kern an den vier Seiten der starken Halbsäulen mit Pilastervorlagen ansetzt, die nun eine Form bilden, welche ein zweites, auf dem ersten übereckgestelltes Viereck darstellt; bei dem gothischen Bündelpfeiler sahen wir das übereckgestellte Quadrat als Grund-Schema ebenfalls durch die starken Halbsäulen-Vorlagen entstehen. Wie nun aber die Phantasie einmal diese Form in ihrem Werke sich hat

bilden geſehen, ſo fällt ihr ein, daß man ſo überhaupt alle Quadrate umſtellen kann und daß dieſes aus dem übrigen Entkantungsſyſteme ſich von ſelbſt ergibt; nun führt ſie dieſe Form überall an den eckigen Baugliedern durch. Erinnert nun die Entkantung überhaupt an den Kryſtall mit der concentriſchen Anlagerung von Flächen, deren Mannigfaltigkeit durch Entrandung u. ſ. w. aus dem Einfachen des Dreiecks, Vierecks entſteht, um eine Achſe, ſo ſieht man in zwei oder mehreren aufeinanderübereckgeſtellten Quadraten die Verwachſung von Zwillings-Kryſtallen. Am Pfeilerfuße bildet ſich, den vielen Rundſtäben mit abgefasten Ecken folgend, ſo ein reiches Polygon, das ſich vielgetheilt abſtuft bis zum kleinen Pfühle hinauf, auf welchem der Schaft der Halbſäule ruht. Es iſt nun überhaupt neben dem ſchwungvoll eingezogenen Runden derſelbe polygoniſche Charakter, den im Großen ſchon der Chor-Abſchluß entwickelt hat, in die untergeordnete Formenwelt eingetreten und dieſer entſpricht dem eckigen nordiſchen Naturell ſo entſchieden, daß ja ſelbſt die lateiniſchen Buchſtaben eckig ausgebrochen werden und in der Plaſtik und Malerei alle Falten ſich ebenſo brechen müſſen. Allein im Eckigen iſt nun das Spiel mit dem Eckigen eingetreten; das kryſtallartig Mathematiſche iſt nach dieſer Seite ebenſoſehr ein völlig Freies; die barbariſche Gebundenheit, die der fließenden griechiſchen Einfalt unfähig iſt, hat ſich innerhalb des Gebundenen frei gemacht, das eiſig Winterliche belebt ſich zu dieſem Schalten eines erfinderiſch wendenden, wechſelnden, umſtellenden Scharfſinns, man möchte ſagen: zu dieſer Poeſie der Meßkunſt.

2. Dieſe Phantaſie, welche nicht auf ruhigem Gleichgewichte der Kräfte ruht, wie die griechiſche, iſt zugleich überhaupt eine bunte, vielgeſtaltige; jener überſchüſſige Bildungstrieb, der darin begründet iſt und im romaniſchen Style ſein Bett noch nicht gefunden hatte (§. 590), findet es jetzt, d. h. nicht, er beſchränkt ſich, ſondern er ſproßt in einer unendlichen Fülle des Ornaments auf, aber nicht mehr in jener abentheuerlichen, ſondern in einer geregelten Weiſe. Die Fülle äußert ſich in der Umſpinnung ſämmtlicher Räume; es wird nichts Leeres, nichts Nacktes, nichts Stumpfes mehr geduldet: es wird gefüllt, überkleidet und übergittert, blumenartig zugeſpitzt, es wird durchbrochen und die Durchbrechung iſt nicht mehr Durchbohrung von Steinplatten, ſondern Zeichnung mit Stein in's Leere, ein kühner höchſt kunſtreicher Gebrauch des ſchweren Stoffs, als gälte es nur, Formen aus ihm zu bilden wie Linien mit dem Zeichenſtift. Indem wir nun die Regeln ſuchen, welche in dieſer zunächſt das Auge überſchüttenden Fülle die Einheit durchführen, treten zugleich von ſelbſt die im §. genannten hauptſächlichen Anlagerungsſtellen des Ornaments hervor. Wir ſehen zunächſt den Grundſatz der Veräſtung wirken; derſelbe iſt ſchon im Uebergang zwiſchen Pfeiler und Gewölbe aufgetreten und ſchließt den

Digitized by Google

weitern Grundsatz der Wiederholung in sich, doch so, daß beide zu unterscheiden sind. Dieß zeigt nun sogleich der Schmuck des Fensters. Der Blendbogen, in den die Fenstergruppen des romanischen Styls mit ihren Trennungssäulchen eingerahmt waren, ist nämlich geöffnet worden und in sein Leeres zeichnet sich nun das reiche Ornament ein, das man Maaßwerk nennt. Dasselbe bildet sich aus einer organischen Veräſtung von Stäben mit eckiger Vorlage, die theils auf der schrägen Fensterbrüstung frei, theils aus einem von Hohlkehlen durchschnittenen Bündel an beiden Seiten als feine Pfostengliederung aufsteigen, während andere Rundstäbe desselben Bündels zur spitzbogigen Einrahmung des Ganzen fortwachsen. An den Stellen, wo man einen Kreis oder Bogen blätterartig theilen will, lösen sich die eckigen Vorlagen der Stäbe oder Sprossen ab, biegen sich in das Leere herein und schneiden so unter dem Namen der sogenannten Nasen eine Blattform aus. Diese organische Veräſtung kann als eine freiere Wiederholung des Pfeilers und Gewölbes betrachtet werden. Zunächst nun werden auf diese Weise gewöhnlich zwei Spitzbögen gebildet, es wiederholt sich durch sie das Fenster im Fenster und diese Wiederholung wiederholt sich abermals, denn in diesen Spitzbögen sind wieder kleinere, in diesen oft noch kleinere Spitzbögen; es handelt sich aber nun um die Füllung des übrigen Raums, d. h. des noch leeren Hauptfeldes über den größeren secundären Spitzbögen unter dem Spitzbogen des Fensters selbst und ebenso über den kleineren Spitzbögen, die unter den größern befaßt sind. Dazu dienen in der Zeit des noch reinen Styls fünf Grundformen: der volle Kreis, der Vierpaß und das Vierblatt, der Dreipaß und das Dreiblatt; diese combiniren sich auf die verschiedenste Weise: die Päſſe nehmen die Blätter, der Kreis die Päſſe und die Blätter, die Blätter wieder Blätter in sich auf; der Kreis theilt sich ohne Vermittlung des Paſſes in eine vielblättrige Gestalt; die Blätter sind rund oder spitz oder rund und durch Nasen gelappt u. s. w. In diesen Bildern tritt nun die Kreistheilung hervor, wie sie den Krystall in einfacher, die Pflanzenbildung in mannigfaltiger Weise beherrscht (auch hiezu vergl. Metzger a. a. O.). In der wechselnden Stellung und Zusammenstellung derselben aber zeigt sich vornämlich das, was der §. einen mathematischen Schematismus nennt (vergl. Böttticher a. a. O. S. 23): dasselbe Verhältnißspiel, das wir in der Brechung und Umstellung des Eckigen haben schalten sehen, tritt hier in reicherer Weise ein und wendet als eine künstlerische Scholastik das Dogma der Grundform nach allen Seiten: der Drei- und Vierpaß, das Drei- und Vierblatt kann sich auf die breite oder spitze Seite setzen, in das Feld zwischen den Spitzbögen heruntertreten oder auf deren Spitzen lagern, an den äußersten größten Spitzbogen anlegen oder von ihm ablösen, mehrere dieser Bilder können sich um einen Kreis oder Kreise um

Digitized by Google

ſich her gruppiren u. ſ. w. Wir nennen auch dieſes Gruppirungsgeſetz kryſtalliſch wie die einheitliche Wiederkehr im mauriſchen und romaniſchen Ornament; der Unterſchied iſt aber der, daß jetzt die Formen nicht nur die band- und ſtabartige Verſchlingung mit nicht ausdrücklich hervortretendem Mittelpunct aufgeben und als ſelbſtändige Ganze ſich um einen ſolchen gruppiren, ſondern daß dieß auch in viel mannigfaltigerer, gefüllterer Weiſe geſchieht; das Kaleidoſkop (§. 590) iſt voller geworden, wird öfter gedreht und daher das Anſchießungsprinzip, wie im Dogma durch viele Beweiſe, reicher belegt. Uebrigens wird durch die vielen gebogenen Spitzen, welche nun theils durch die Naſen, theils durch die leergelaſſenen kleinen Felder zwiſchen den Einäſtungen entſtehen, das Eckige des gothiſchen Styls zum Dornigen, was ebenfalls als ein winterlicher, nordiſcher Geiſt gemahnt. — Es liegt nun aber dem Maaßwerke noch ein beſtimmteres geometriſches Geheimniß zu Grunde; in der Blüthezeit des Spitzbogenſtyls ſtehen nämlich jene genannten fünf einfachen Grundformen, welche theils einzeln, theils combinirt, über den aliquoten Theilen der Weite des Hauptſpitzbogens mit den ſecundären Spitzbögen zuſammengeſtellt die Grundlinien des Maaßwerks bilden, mit der Art des zu Grunde gelegten Spitzbogens in einem nothwendigen mathematiſchen Zuſammenhang, ſo daß ihre Meſſung das Maaß des letzteren und umgekehrt ergibt, alſo z. B. ein vom Spitzbogenrande abgelöster Vierpaß nur in einem Spitzbogen beſtimmter Form vorkommen kann. Das Abweichen von dieſen einfachen Verzierungsgrundformen, das Dominirenlaſſen gewiſſer willkührlicher Gebilde ohne beſtimmtes geometriſches Geſetz, welche früher (wie die Fiſchblaſe) nur in untergeordneter Weiſe als gelegentliche Ausfüllung von Nebenräumen ſich ergeben hatten, bezeichnet den Verfall dieſes Styls. Jenen geometriſchen Zuſammenhang zwiſchen der Art des gewählten Spitzbogens und der Verzierungs-Motive müſſen die alten Meiſter, wie ſich nachweiſen läßt, zum Theil genau, zum Theil annähernd ſich zum Bewußtſein gebracht haben, aber nicht durch ſtarres Feſthalten an einmal feſtgeſtellten Zahlenverhältniſſen, auch nicht auf rein mathematiſchem Wege, ſondern durch ein von inniger Vertiefung geleitetes Probiren und Suchen mit Zirkel und Lineal *).

Dieſes Maaßwerk wiederholt ſich nun als Durchbrechung in den Galerien, welche die Dachgeſimſe zieren, im Thurmhelm, in den Strebebögen, in den eigentlichen Vergitterungen, welche über Wand oder Fenſter frei abſtehend die Fenſterform wiederholen, als bloßes

*) Ein unter der Preſſe befindliches Werk von Reuſch, Prof. der Phyſik in Tübingen, wird über den hier angedeuteten, von ihm aufgefundenen geometriſchen Schlüſſel, der von den Combinationen Hoffſtadts und Anderer wohl zu unterſcheiden iſt, die ausführliche Rechenſchaft geben.

Digitized by Google

Relief in den Flächenverkleidungen der Spitzgiebel (Wimberge), in der herrlichen kreisförmigen Rose über dem Portal, an den Flächen, welche neben ihr, zwischen den Strebepfeilern, Fenstern an der reichen Façade übrig bleiben und nicht nackt gelassen werden dürfen, sparsamer im Spitzbogenfries, der an den Stockwerken der Thürme, unter dem Dachgesimse sich hinzieht. Haben wir so die Regel gefunden, welche diese Formenwelt innerhalb des einzelnen Theils beherrscht, so tritt nun aber als gemeinschaftliche Einheit für alles Ornament, zugleich selbst wieder Ornamente besonderer Art motivirend, derselbe Verticularismus in Wirkung, welcher diesem ganzen Styl zu Grunde liegt. Dieser Höhenzug führt in gemeinsamem Schwunge Alles empor; er setzt dem in Stufen mit Gesims-Verkröpfungen verjüngt aufsteigenden Strebepfeiler die Fialen auf, läßt an jenen Stufen überall ebensolche Fialen aufsprossen, um dazwischen liegende Spitzbögen und Spitzgiebel zu umflügeln, er ruft die Spitzgiebel selbst überhaupt hervor und weist ihnen ihre bedeutendere Stelle über den Fenster- und Portalspitzbögen an, um überall die Horizontal-Linie der Galerien, Stockwerkgesimse u. s. w., damit nichts Wagrechtes ungebrochen bleibe, aufsteigend zu durchschneiden, er schließt diese Gesammtbewegung im Thurme ab. Und in diesem Höhenzuge tritt abermals jenes Gesetz der Wiederholung ein: wie das Fenster und Portal die Wölbung mit den Tragepfeilern, so wiederholt der Spitzgiebel und die Gruppe kleiner Giebel, welche auf der Höhe des Strebepfeilers der Fiale vorangeht, den Dachgiebel, die kleine Fiale die größere, alle Fialen den Thurm oder umgekehrt. Endlich begnügt sich aber dieser Styl nicht mit einer nackten Schräge, nackten Spitze, zum Theil nicht einmal mit einer nackten Spitzbogen-Umrippung: er läßt an den Gräten des Spitzgiebels, Giebels, Dachs, Thurmhelms, den Kanten der polygonen Fialen jene Blätter aussprossen, die an ein über eine Kugel hergewachsenes Kohlblatt erinnern („Krabben"), und faßt eine Gruppe derselben in der Kreuzblume zusammen, die alle Spitzen krönt. Alles, was im Maaßwerk vegetabilisch erscheint, ist nicht ursprünglich Pflanzenmotiv, sondern nur geometrisch sich ergebende pflanzenartige Form; hier erst, wie am Kapitell des Tragpfeilers, tritt eigentliche Pflanzenform ein. Heimische Pflanzen, Wein-, Epheu-, Hopfen-, Stech-, palmenblatt werden nachgebildet, aber in der guten Zeit immer streng stylisirt und in dieser Stylisirung spielt die kugelartige schwungvolle Auswölbung neben der kräftigen Einkerbung, — also auch hier das nordisch individualisirende Element — eine Hauptrolle (herrliche Kapitelle im Ulmer Münster). Die Thiergestalt erscheint phantastisch in der bestimmten Function des Wasserspeiers, die menschliche stellt sich auf Consolen, von Baldachinen gedeckt an die Tragpfeiler, auf die Strebepfeiler, vorzüglich aber (hier freilich unschön schräg) in die tiefen Kehlen des in reichem Rippenbündel

Digitized by Google

aufwachsenden Portals der Façade, welches zugleich im Füllungsfelde seines Spitzbogens die Stelle für das Relief bot, das mit den reichen Figurenreihen der Hohlkehlen zu seinen Seiten an diesem Hauptpuncte der concentrirten Pracht ein großes cyklisches Ganzes, ein kirchliches Epos zusammenstellte. — Endlich haben wir noch nach der Farbe zu fragen. Da im Aeußern durch das unendliche Ornament die Baukunst selbst malerisch geworden ist, da im Innern fast keine Wandfläche mehr übrig bleibt, so kann sich dieselbe blos an Einzelnes legen: an die Halbsäulen der Pfeiler, ihre Kapitelle, an die Gurttrippen; häufig beschränkt sie sich hier auf eine Bemalung der nächsten Stelle der Kreuzgurttrippen um den Schlußstein (meist blau, roth, Gold); sie trägt pflanzenartige Ausstrahlungen in die Gewölbekappen ein, sie färbt die Heiligen und ihre Häuschen. Aber es soll ein höherer Ersatz für die großen romanischen und byzantinischen Wandgemälde werden; die Wand ist vom Fenster eingenommen; auf diese Stelle concentrirt sich nun die Farbenwirkung als eine, den Feldern des Maaßwerks in streng architektonischer, höchst organisch angeschlossener Composition eingeordnete Glasmalerei. Gluthvoll leuchtend dämpft diese dennoch das grelle Licht, das sonst die Hallen erfüllen würde und vollendet so durch farbiges Helldunkel den Charakter des Innerlichen: wie es ein idealer Raum ist, in den wir treten, so ist auch das Licht ein künstliches, ein ideales, vermitteltes, verinnerlichtes.

§. 593.

Die Freiheit, welche nun so weit geht, daß sie das Structive in eine allgemeine Empfindungsbewegung (vergl. §. 458) hinauftreibt, schlägt jedoch in Abhängigkeit um; das rein geistige Aufstreben von der Erde ist ebensosehr an die äußere Vielheit einer mythischen Ueberfülle gebunden; neben das Innere fällt ein gerippartiges, flachliches, die vielen Einzelglieder structiv nicht zusammenhaltendes Aeußeres; die Weite und Größe verbunden mit dieser Vielheit und dem farbigen Helldunkel wirkt im Sammeln zerstreuend, berückend: alle diese Züge fassen sich in dem sinnlich geistigen Dualismus der phantastischen Subjectivität (vergl. §. 447) zusammen.

Es ist das eigenthümlich Antinomische am gothischen Wunderbau, daß man im Bewundern seine Schwächen tadeln, im Tadeln wieder bewundern muß. Am bestimmtesten hat diese Schwächen des gothischen „Glashauses" Hübsch (a. a. O.) aufgeführt, er selbst muß aber das Lob zwischen den Tadel mischen, nur daß jenes nicht in der eigenthümlichen Wage mit diesem schwebt, wie wir es für das Richtige halten. Die kühne Freiheit ist ebensosehr Abhängigkeit, weil die nun allzuleichten Ge-

Digitized by Google

wölb-Verſchlüſſe nicht einmal den Brand des Dachſtuhls aushalten können; am Thurm iſt der durchbrochene Helm kein genügender Wetterſchutz, er bedarf einer beſondern hölzernen Eindachung. Tiefer gefaßt ſchwankt jene kühne Gewölbung an den Grenzen des Structiven hin; es iſt zwar des Geſetzlichen nicht ſo geſpottet wie da, wo nicht in einem großen Styl, ſondern in ſubjectiver Manier das Architektoniſche ſentimental, maleriſch behandelt wird in entſchieden unberechtigter Art der Einmiſchung des Styls der einen Kunſt in den der andern (vergl. §. 532), aber es iſt doch ſchon haarſcharf an das Unberechtigte angeſtreift, das ſtimmungsvolle Hinüberfließen des Tragenden in das Getragene iſt eben im Begriff, den Widerſtreit von Kraft und Laſt nicht zu verſöhnen, ſondern zu verwiſchen; namentlich in dem allmählichen völligen Aufgeben des Kapitells, das ſich doch ganz natürlich ergibt, iſt jene Hauptbedingung der ſchönen Compoſition, das ſcharfe Markiren des vollen Contraſts im Zuſammenſtoße (vergl. §. 568), das trotz der vermittelnden Ueberführung der Glieder nie geopfert werden ſoll, verflüchtigt. Das Verhältniß zwiſchen dem Innern und Aeußern des Baus ſpiegelt klar jenen bei der Betrachtung des Ornaments mehrfach ſchon in Erinnerung gebrachten Dualiſmus des Geiſtlichen und Sinnlichen in der Welt des Mittelalters wieder; die aufgegangene tiefe Geiſtigkeit iſt nicht durch die Perſönlichkeit durchgeführt, Innigkeit und Rohheit, ſpröder Eigenſinn, geiſtige Durchſichtigkeit aller Dinge und mythiſches Verkörperungsbedürfniß, das einen neuen Olymp erzeugt, fallen nebeneinander, ſchieben ſich zwiſcheneinander: ſo erſcheint der Außenbau an ſich als ein unter allem Reichthum des Ornaments dennoch trockenes Knochengerüſte, das dem ſtimmungsvollen Innenbau kein genügendes Fleiſch umlegt, man iſt an die dürren Leiber bei den ausdrucksvollen Köpfen in der deutſchen Malerei erinnert; die unendlichen Spitzen ſind die ſpröde Monadenwelt der trotzigen Einzelkräfte der mittelalterlichen Geſellſchaft, die noch nicht wahrhaft Staat heißen kann, ſie ſind zugleich die vielen Götter des Mittelalters; das Gemeinſame der aufſteigenden Linie faßt zwar dieſe ragenden Einzelkörper ebenſo zuſammen, wie die Religion jene ſpröde Welt von Individuen, Corporationen in gemeinſamem Schwunge vereinigte, und der Thurm, worin ſich dieſe Bewegung abſchließt, iſt zugleich der eine Gott als Schluß jenes Olymps, aber in der Baukunſt reicht jener gemeinſame Höhenzug als bindende Einheit nicht hin, dieſelbe fordert vielmehr eine körperlich übergreifende Subſumtion des Vielen (unter gemeinſamer Decke); und ebenſo verhält es ſich im Leben: kein wahrhaft als Geſetz, Recht, Regierung zuſammengefaßtes Allgemeines faßt die kirchlich vereinigten Einzelkräfte des Mittelalters auch vernünftig weltlich zuſammen; endlich wie die vielen Spitzen und Ornamente einer durchgängigen Eiſenverankerung bedürfen, ſo muß die ſcholaſtiſche Spitzfindigkeit den ganzen

Digitized by Google

Mythenkreis neben dem Einen Gott stützen und heften. In einer früheren Vergleichung fanden wir die Scholastik als geometrischen Schematismus in der Erfindung und Reglung der Ornamente thätig. Man wird den Reichthum derselben und das System der Einzelglieder nicht ganz gerecht beurtheilen, wenn man vom Standpuncte einer so absolut streng nur organisch charakterisirenden Kunstform ausgeht, wie Böttticher; mehr freie Poesie, als der einfache griechische Bau zuläßt, muß berechtigt sein. Aber es gibt auch in diesem weiteren Spielraum ein Maaß, das nur ein so kühner Bau in seiner Selbständigkeit, nie aber eine Zeit, die das Ganze nicht selbst genial erfunden hat, überschreiten darf. — Die colossale Größe macht das Innere zu einer Welt, einer geistlichen Stadt, worin rührend jeder seine Seelenlabung jederzeit holen kann (vergl. Hegel Aesth. II, S. 342. 343), allein die vielen Altäre, die gleichzeitigen Gottesdienste, das Ab- und Zugehen, das hallende Geräusch zerstreut ebensosehr, als es sammelt, und das farbenglühende Helldunkel entspricht einer Andacht, die zu wenig Boden schlichten, hellen Denkens hat, um wahre Erbauung zu sein, die vielmehr eine tiefinnerliche Aufregung ist.

3. Ausgang.

§. 594.

Den Zuständen §. 362 ff. und der Wandlung der Phantasie §. 464 ff. entspricht von der einen Seite eine Ausschweifung des gothischen Styls von noch gesteigerter Zierlichkeit in Willkühr, von der andern Seite das durch deutliche Vorboten einer ganz veränderten Stimmung innerhalb jener Form angekündigte Eindringen classischen, zunächst römischen Styls, dessen anfängliche bewegtere Mischung mit mittelalterlichen Motiven vorerst einer strengeren Nachahmung weicht. Der realistischer gewordene Sinn zeigt sich zugleich in dem Ueberwachsen der weltlichen Zweige der Baukunst.

Daß die Kühnheit und unendliche Verzierungsfälle, der malerische, bewegte Zug des gothischen Styls noch nicht Willkühr genannt, noch nicht zu den rein unbefugten Einmischungen der Stylgesetze einer Kunst in die andere geschlagen werden darf, sondern in jener antinomisch schwebenden Weise aufzufassen ist, wie wir es zum vorhergehenden §. bezeichnet haben, dafür liegt der sichere Beweis in der Erscheinung einer Stylweise innerhalb desselben, welche unzweifelhaft Willkühr ist, die structiven Gesetze entschieden verspottet, das Ornament augenfällig desorganisirt, also im Grunde vielmehr Manier zu nennen ist. Anfangs erscheint diese Aus-

Digitized by Google

ſchweifung nur erſt als noch größere Zierlichkeit namentlich in der Steigerung des Rippengliederbaus im Gewölbe zu Netz-, Stern-, Korb-Gewölben, welche die Maſſe bis auf ein Aeußerſtes zu entlaſten ſuchen, bald aber geht dieſer ſpätgothiſche Styl in die bezeichnete geſetzloſe Spielerei über; ſie äußert ſich namentlich im Ornament als Abweichen von jener geometriſchen Regel in der Verbindung beſtimmter Verhältniſſe des Maaßwerks mit beſtimmten Spitzbögen, als willkührliche Ausfüllung der Felder, beſonders mit geſchweiften Formen (die Fiſchblaſe z. B. wird nun nicht mehr in übrig gebliebene Nebenfelder verwieſen, ſondern ſpielt eine Hauptrolle), als ſeitliche Ausbiegung (Fräuenſchuh u. dergl.), als Aufnahme nicht geometriſch ſtyliſirten Zweigwerks, als Einführung der geſchweiften Form auch an die Stelle des Spitzbogens (Eſelsrücken). Daneben tritt aber ein anderer Zug hervor: ein Zug zum Einfacheren, weniger Getheilten und zur horizontalen Linie: Vorzeichen jener Stimmung, die ruhiger an der Erde bleiben will, die zu jener Verſöhnung mit der Objectivität ſtrebt, welche wir als Prinzip des modernen Ideals aufgeſtellt haben. In der Wölbung erſcheint dieſer Zug als erneuerte Liebe zum ruhigeren Rundbogen, als Aufnahme des Stichbogens, im Ornament als Eintritt geradlinigen Stabwerkes in die Füllungen, das nun freilich mit dem Bogenſegment in einem ſchlechten Verhältniß ſteht und ſo auch den Verfall bezeichnet, den wir nicht weiter verfolgen. Dieſe Zeichen treten außerhalb Italiens auf, wo der gothiſche Styl niemals in ſeinem ganzen Weſen eingedrungen iſt, wo vielmehr frühe der romaniſche Rundbogen wieder vorgezogen und ſchon im fünfzehnten Jahrhundert zum claſſiſch römiſchen Style, namentlich zur Kuppel, zunächſt in anmuthig bewegter Verbindung mit Baſiliken-Grundformen, ornamentiſtiſchen Einzelformen des Vorgothiſchen (gruppirten Fenſtern u. dgl.) zurückgegriffen wird. Dann aber wird der römiſche Bauſtyl mit vollem Bewußtſein erneuert und bildet ſich, was wir Renaiſſance nennen; in Italien zunächſt als freiere, noch immer an die Baſiliken-Anlage anknüpfende, die Façaden lebendig gliedernde (Bruneleschi, anfangs Bramante), dann als nüchtern correcte, auf Vitruv gebaute Nachahmung (Alberti). Dieſer erneuerte römiſche Styl entſpricht genau der Wiederaufnahme des objectiven klaſſiſchen Ideals in noch unverarbeiteter Form, welche der lebendigen Aneignung vorangehen mußte; ſie verbindet ſich, wie die neue Anſchauungsweiſe mit der noch nicht durchgebildeten Perſönlichkeit, auf widerſprechende Weiſe mit der Sitte und Anſchauung einer vom Alterthum gänzlich verſchiedenen Zeit. Weniger gilt dieß von den Italienern als dem am reinſten romaniſchen Volke; es ſtellt ſich hier nicht weiter ein Reſt Mittelalter mit dem Antiken zuſammen, der Widerſpruch liegt, abgerechnet die urſprüngliche innere Unwahrheit des römiſchen Styls an ſich, die in der decorativen Verbindung des Architravſtyls

Digitized by Google

mit der geschlossenen Façade und der Wölbung bestand und nun wieder zu Ehren kommt, nur zwischen der Form und dem eigentlichen Bau- und Wohn-Bedürfniß. Es ist übrigens Ausdruck des neuen Zuges zur Wirklichkeit, daß dieser erneuerte antike Styl ebenso bedeutend in einem Reichthum neuer öffentlicher und Privat-Paläste, als an Kirchen, hervortritt. Im Mittelalter wie im Alterthum ging der Styl vom Tempel aus und zog die übrigen Zweige nach; jetzt hört der religiöse Bau auf, stylbildend, maaßgebend zu sein.

γ. Die moderne Baukunst.

§. 595.

1. **Ein phantastereiches Verzierungssystem verdrängt in Italien wieder jene nüchterne Nachahmung, geht in ein leidenschaftliches, gewaltsames Formenspiel und von da in vollendete, aufgeregt empfindsame, aller structiven Gesetze spottende, üppige und durchaus schnörkelhafte Manier über** (vergl. §. 473). **Diese verpflanzt sich zu den nordischen Völkern, die bis dahin die erneuerte classische Form mit Resten der gothischen in charakteristischer Weise gemischt haben, und**
2. **beherrscht von Frankreich aus die Welt** (vergl. §. 370 ff. und 476). **Nachdem die Revolution des Lebens und der Phantasie diesem Unwesen ein Ende gemacht hat, vermag jedoch auch der geläuterte moderne Geist auf dem Gebiete der Baukunst nicht schöpferisch zu werden, sondern nur die dagewesenen Style in ihrer Reinheit nachzubilden. Die Erzeugung eines dem Wesen des modernen Ideals** (vergl. §. 467) **entsprechenden neuen Styls hängt von den Bedingungen ab, die sich aus §. 577 ergeben.**

1. Der erste Theil des §. umfaßt das Reformationszeitalter und die Zeit bis zu dem Zustande, den der zweite Theil unseres Systems als Mitte des Modernen in der ästhetischen Physiognomik der Geschichte und in der Geschichte der Phantasie aufstellt: vom sechzehnten bis tief in's achtzehnte Jahrhundert. In Italien gibt sich das raschere, feurige Gefühl, das allenthalben erwacht, seinen architektonischen Ausdruck vorerst in brillanter Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaissance-Styls, edler, reicher Glieder- und Ornamentfülle (Raphael, Sangallo u. And.); das Wildere geht von einer mächtigen, aber gewaltsamen Persönlichkeit, von M. Angelo, aus: die Riesen-Pilaster und Gebälke, Verkröpfungen, das Brechen und Einschneiden der Giebel über Thür und Fenster, der Anfang des Schnörkels in geschweiften, gerollten Verzierungen. Diese Erscheinungen, so wie den reinen Rokoko, der durch Bernini und Borromini, den

Digitized by Google

„Todfeind der geraden Linie", im siebzehnten Jahrhundert aus diesen Ansätzen sich entwickelt, hat die eigentliche Kunstgeschichte näher zu schildern; die Aesthetik begnügt sich, da sie nur, wo ein neuer Originalstyl auftritt, tiefer einzugehen hat, mit der Zurückweisung auf die allgemeinen Zustände, die sich in solchen Formen culturhistorisch spiegeln, sowie auf die geschichtliche Gestalt des Geistes und der Phantasie, der sie entsprechen. Jene Zustände sind zunächst bei den Italienern zuerst die schönere Humanitäts-Entfaltung des früheren sechzehnten Jahrhunderts, dann die seelenlose Pracht des restaurirten, innerlich verwilderten Katholicismus §. 366, 2.; in der Geschichte der Phantasie ist es die erste, frische Aneignung des objectiven Ideals des Alterthums §. 467, dann die „empfindsam gereizte, gewaltsam schwülstige, subjectiv willkührliche" Stimmung, die in §. 473 aufgeführt ist; diese kräuselt den Stein wie Papierschnitzel, zieht ihn in lauter unbestimmte, schilf- und fasernartige Formen aus, unterbricht alles Tragende in seiner structiven Grundlinie und verhöhnt so mit selbstgefälligem Lächeln das Gesetz der Schwere, wickelt den Thurm in Schneckenlinien auf u. s. w. Wir haben aber noch nicht das ganze Bild, wenn wir diese Bauformen nur mit den südlichromanischen Zuständen zusammenhalten; wir müssen uns erst nach dem Norden wenden. Der neuitalienische Baustyl wandert zunächst nach Frankreich (Franz I.), dann weiter und namentlich nach Deutschland. Die Reformation konnte keinen neuen Baustyl schaffen, weil sie keine neue Religion schuf; hier wie in Frankreich verbindet sich nun die Renaissance mit den Resten des Gothischen, mit dem steilen Giebel, den mancherlei Bogenformen, die das Spätgothische, zum Theil aus dem maurisch-Romanischen, wieder aufgenommen, und diese Mischung ist es, die als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, denn in ihr spiegelt sich die rauhere, heftigere nordische Kraft in ihrer unausgeglichenen Verbindung mit dem neuerwachten Humanitätsprinzip (§. 470. 471); die gewaltsameren Formen aber, die von M. Angelo ausgehen und den Rokoko einleiten, in diesen Ländern immer noch mit jenen gothischen Resten gemischt, charakterisiren genau jene allgemeine wilde Entfesselung der Leidenschaften §. 368. 369 und fallen ganz mit dem „Ausgeschwungenen, Luftigen, Weiten, Bewegten" der übrigen Culturformen (s. ebend.) zusammen. Die Feststellung und Herrschaft des Rokoko aber, woraus nun jene gothischen Reste verschwunden sind, als allgemeine, absolute Convenienz fällt zusammen mit den Zuständen der absoluten französischen Monarchie, der frivolen Aufklärung u. s. w. §. 370—373 und der entsprechenden geistigen, sog. classischen Dictatur §. 476. Es bedarf, wenn man diese §§. vergleicht, weiterer Schilderung nicht. War schon in der reingothischen Baukunst zu viel malerische Empfindungsbewegung, wurde in der spätgothischen durch die Steigerung dieser Bewegtheit das

Digitized by Google

Structive bereits entschieden beeinträchtigt, so ist nun in die Baukunst geradezu der Affect gefahren und zwar derselbe, der in der Malerei selbst jede satte, ganze, bestimmte Form scheut, nur das Runzliche, Hingeschleuderte, Ausgefaserte liebt. Die Pflanze insbesondere wird nun in der Baukunst nicht nur nicht, wie es sein soll, geometrisch stylisirt, sondern ihr natürlicher Styl noch entstylisirt. Doch ist anzuerkennen, daß die Franzosen in diesem Unwesen nie so weit gegangen sind, als die Italiener, und daß sie zuerst wieder einiges Maaß in dasselbe eingeführt haben.

2. Die politische Revolution ging hervor aus einer Abstraction der Idee, welche auf dem Boden der Culturformen im Sinn der negativen Aufklärung rein durchschneidend, abmähend wirkte, vergl. §. 374. Sie konnte nach manchen früheren Versuchen, zum Einfacheren und Strengeren zurückzukehren, nur den Boden bereiten für die concrete Aufklärung mit ihrer wiedergewonnenen, richtigen Anschauung des römisch Classischen und des rein Classischen, des Griechischen (Stuart und Revett); die Revolution im Gebiete der Phantasie selbst §. 477 ff. wurde nicht schöpferisch in der Baukunst, denn ein neuer Baustyl setzt ganz andere, völkerumfassendere Bedingungen voraus, als eine Umwälzung in der Poesie. Wie sich diese stürmische Gährung zur wahren Humanität mittels der wahren Aneignung des classischen Ideals läutert, so bereitet sich nun in der Baukunst die reine Restauration des Griechischen vor, die moderne Romantik restaurirt das Gothische, und wie einmal der große geschichtliche Gegensatz der Hauptstyle mit unschöpferischer reiner Objectivität anerkannt ist und nachgeahmt wird, so entwickelt sich weiter der reine Eklekticismus, der nun alle Style kennt, anerkennt, wiederholt und in jedem Style bauen kann, nur in keinem eigenen. Vergl. zu diesem Zustand §. 377 und 482. Die Zopfzeit erscheint dieser völligen Zeugungsunfähigkeit gegenüber frisch, kühn, schwungvoll, phantasiereich, würdig wie ihre Tracht gegenüber der Hungrigkeit der modernen. Was nun die Frage nach einem neuen Baustyl anbelangt, so läßt sich im ganz Allgemeinen wohl bestimmen, was er enthalten muß, und diese Bestimmung entspricht auch ganz der Art, wie jeder neue Baustyl sich zu früheren verhält: er schafft nicht absolut Neues, sondern bildet frühere Style zu Momenten eines neuen, organischen Ganzen um. Ist nämlich das moderne Ideal überhaupt die Phantasie der wahrhaft freien, mit der Objectivität versöhnten Subjectivität, so sind als die Prinzipien, die so zu Momenten umgebildet werden, die zwei großen historischen Hauptstyle gegeben: der befreiten Subjectivität entspricht die freie Raumüberspannung, die Wölbungskunst des Mittelalters, der harmonischen Objectivität die classische Baukunst, und wie dieser große Gegensatz geistig versöhnt werden soll, so liegt in der Baukunst die Aufgabe vor, diese zwei Style zu einem neuen, dritten ineinanderzuarbeiten. Diese Versöhnung ist im Ideal

Digitized by Google

überhaupt sowohl Ausfluß, als Quelle der wahren Freiheit, die dem Mittelalter noch fehlte, daher seine Subjectivität eben die phantastische war. Das Bewußtsein des Mittelalters war zu innerlich, weil es nicht innerlich genug war, d. h. weil es die Geistigkeit der Weltanschauung nicht im freien Denken wirklich innerlich durchzuführen vermochte, und ebendaher fiel es zugleich und neben der aufgegangenen Innerlichkeit der Aeußerlichkeit, der politisch ungeeinigten Vielheit roher Kräfte, der neuen Vielgötterei anheim. Dieß drückte sich in seinem Baustyl aus und diese Seite seines Baustyls soll eben dadurch, daß das ewig Gültige im Classischen, die harmonische Gediegenheit, die organische Einheit, die Ruhe, die er voraus hatte, mit dem Wahren des mittelalterlichen Baus sich verschmelzt, getilgt werden. Das antike Bewußtsein hatte aber die Subjectivität nicht entwickelt, dem entsprechend ist sein Baustyl zu gebunden, und wie das Mittelalterliche, so muß daher in dieser Verschmelzung nothwendig auch das Classische einer wesentlichen Umbildung unterliegen. Worin aber diese Umbildung beider Mischungsbestandtheile, denen so entgegengesetzte structive Prinzipien zu Grunde liegen, bestehen soll? Darauf hat nur die Zukunft die Antwort. Böttticher bestimmt die „Synthese" dahin, daß zum Deckenbau des Mittelalters die classische Baukunst ihre organisch naturgemäße Formensprache (Glieder und Ornament) geben müsse. Allein er selbst hat die reine Strenge dieser Formensprache nur im griechischen Architravstyl nachgewiesen, dieser, als prinzipiell verschieden, läßt sich als solcher offenbar mit dem Gewölbebau nicht verschmelzen. Auch wird man so, nach dem einfachen Gegensatze von Kernform und Kunstform, nicht scheiden können, denn nicht alle Glieder- und Ornamentbildung des gothischen Styls war phantastisch und abentheuerlich; das Hohlkehlen- und Ecken-Abstoßungssystem, also das Prinzip der einwärts gewendeten Gliederung mindestens war wohlthuend für das Auge, warm, heimlich, dem Norden angemessen. Hübsch (in der öfters angeführten geistreichen Schrift) sucht den Punct, welchen die moderne Baukunst erfassen und fortbilden müsse, zwischen der altitalienischen (gemischt romanischen und altrömischen) Bauart und der Früh-Renaissance; Verbindung der Säule und des Rundbogens (namentlich als flachen oder Stichbogens in der Archivolte) ist das Wesentliche der von ihm empfohlenen Verschmelzung, für die geschlossene Façade nimmt er die Lissene auf, für die Decke der (protestantischen) Kirche, deren Bild er entwirft, das Tonnengewölbe. Die Wölbungsart bietet noch ihre besondern schwierigen Fragen; die Meisten rathen das romanische Rundbogen-Kreuzgewölbe; dasselbe ließe sich mit dem spitzbogigen in Einem Gebäude immerhin verbinden, aber von dem Gottesdienste, dem der neue Styl dienen soll, wird, so wenig wir ihn noch kennen, doch anzunehmen sein, daß er von dem protestan-

Digitized by Google

tischen das größere Gewicht der Predigt in sich hinübernehmen werde, und dieß fordert Vermeidung des vielfachen Wiederhalls in den vielen Gewölbefeldern, lichte Oeffnung der Seitenschiffe, und doch wäre ein Aufgeben jener kühnen Ueberspannungen ein offenbarer Rückschritt zum Aermeren. Also überall ungelöste Fragen, und es kann auch keine Pflicht geben, sie zu lösen, weil es für jetzt keine Möglichkeit gibt. Einem neuen Baustyl muß eine neue Form der Bildung vorausgehen: eine Bildung, welche das Chaos kritischer Gedanken, auflösender und erhaltender Tendenzen, trennender Leidenschaften, das unsere unzufriedene Uebergangszeit darstellt, zu einem Zustande natürlichen, einfachen Gesammtgefühls aufgehoben haben muß, eines Gesammtgefühls, welches zugleich die Kluft zwischen der Bildungsstufe der Stände in der Beziehung der Religion so ausfüllt, daß trotz den Unterschieden in der Ausbildung des Denkens Ein Höchstes Allen gleich ehrwürdig ist. Ein solches Gemeingefühl muß sich in einem neuen Cultus darstellen und die Bedürfnisse dieses Cultus, der den geläuterten romanisch-katholischen Fest- und Formsinn und die gelichtete germanisch-protestantische Innerlichkeit irgendwie verschmelzen wird, werden auf der Grundlage jenes Gemeingefühls, das eben dem Künstler selbst lebendig inwohnen wird, diesen erwecken, daß er denkend und doch naiv die Frage, die wir mit bloßem Denken nicht lösen können, einfach lösen wird. Hiemit sind wir zu §. 577 zurückgekehrt, der in der Anmerkung bereits auch den naheliegenden Vorwurf eines Widerspruchs zwischen dem Satze in §. 466, im modernen Ideal habe sich das Schöne von der Religion getrennt, und zwischen den nunmehr aufgestellten Sätzen widerlegt.

Digitized by Google

Anhang.

Die untergeordnete Tektonik.

§. 596.

An die Baukunst schließen sich verschiedene Arten technischer Thätigkeit an, welche nur Zweckmäßiges hervorbringen, aber dasselbe auf Grundlage des architektonischen Styls *verschönern*, wobei die ästhetische Aufgabe darin besteht, daß der anhängende Schmuck zwar spielend, doch in organisch klarer Weise den Zweck ausdrücke. Am nächsten steht der Baukunst die Fügung und Verzierung unbeweglicher, gewissen im Bauzwecke selbst begriffenen Bedürfnissen dienender Werke; auch die Technik größerer, beweglicher oder zwar kleinerer, aber auf das Geradlinige angewiesener Geräthe schließt sich ihr in innigem Zusammenhang an. Dagegen nähert sich die Technik der Gefäße und des häuslichen Geräthes durch Vorherrschen des Runden und der Nachbildung organischer Formen in der Verzierung dem Gebiete der nächstfolgenden, die concrete Gestalt nachahmenden Kunst. Auch die Bekleidung architektonischer Räume und größerer Geräthe mit weichen Stoffen und die ästhetischen Motive in der Anfertigung derselben knüpfen sich an das Gebiet der Architektur. Die Geschichte des Styls in dieser reichen Formenwelt folgt überall den Epochen des Bau-Styls. 1. 2. 3.

1. Die Baukunst selbst im Ganzen und Großen ist das Extrem, wodurch die Kunst ihre Wurzel im Lebensbedürfniß und Handwerk hat, indem sie zunächst dem Zwecke der geschützten Wohnung dient und von diesem Ausgangspuncte sich zur würdigen Umschließung eines durch den absoluten Selbstzweck der Idee geforderten Innern erhebt. Jede Kunst hat nun ihre anhängenden Formen, worin ein an sich Außerästhetisches durch ästhetische Zuthat gehoben oder als lebendiger Stoff zu ästhetischer Darstellung verwendet wird vergl. §. 545 ff. Unter diesen verschiedenen Formen kann der Baukust nur diejenige anhängend zur Seite stehen, worin ein der äußern Zweckmäßigkeit dienendes Erzeugniß *verschönert* wird vergl. §. 546. Unter äußerer Zweckmäßigkeit kann hier natürlich nicht jene umfassendere verstanden werden, welcher die Baukunst selbst dient, sondern nur das Gebiet der untergeordneten Zwecke, das sich niemals zu der Höhe jenes absoluten Selbstzweckes erheben kann wie der Bauzweck im Tempel, das Gebiet des einzelnen Bedürfnisses, wofür sich

Digitized by Google

der empiriſche Menſch durch Geräthſchaften, Gefäße u. ſ. w. die Mittel ſchafft. Wir nennen dieß Gebiet das der untergeordneten Tektonik. Otfr. Müller befaßt unter dem Namen Tektonik ſowohl die Baukunſt im Großen, als die Technik der Geräthe und Gefäße; wir folgen ihm, indem wir durch den Beiſatz „untergeordnet" dieſe Geſammt-Benennung auch für die Architektonik offen laſſen. Die tiefere äſthetiſche Bedeutung aller verſchönernden Kunſt iſt ſchon in §. 545 mit Rückbeziehung auf frühere, allgemeine Sätze ausgeſprochen. Niemand rühme ſich des Kunſtſinns, der ſich nicht auch für dieſe untergeordneten Zweige, wodurch die Kunſt ſich concret mit dem Leben verſchlingt, lebendig intereſſirt; wer das Auge im Großen für das Schöne gebildet hat, der geht am Laden des Kunſttiſchlers, Waffenſchmieds, an der Auslage von Gefäßen u. dergl. nicht gleichgiltig vorüber. Das äſthetiſche Geſetz nun für dieſes Gebiet beſtimmt der §. dahin, daß das verſchönernde Spiel den zierenden Zuſatz mit der außeräſthetiſchen Kernform nicht äußerlich, ſondern organiſch in einer den Zweck ſelbſt klar ſymboliſirenden Weiſe vereinigen ſoll. Wenige Beiſpiele mögen dieß erläutern. Der thieriſche Fuß an antiken Tiſchen und andern Geräthen zeigt ſinnig an, daß das Geräthe beweglich iſt, die Panthertatze deutet ſpezieller die Beſtimmung des Weintiſchs an (Attribut des Dionyſos). Am Sturmbock kann der harte, ſpröde, dumpfe Stoß nicht beſſer charakteriſirt ſein, als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schloſſe des Schießgewehrs ſchnappt vor, ſchlägt auf, entzündet das Feuer: das Schnappen mag durch eine Fiſchform ſymboliſirt werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungsprozeß; ſo belebt ſich die Waffe und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieſelbe Poeſie wie in Beilegung perſönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem perſönlichen Weſen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beſeelt vorgeſtellt wird. Dagegen mag durch die Bemerkung, daß es ſehr ſchwer iſt, für den Mechanismus des Zündnadelgewehrs eine paſſende ſymboliſche Verzierung zu erfinden, ſogleich auf den ſchweren Kampf hingewieſen werden, welchen in der modernen Zeit der Kunſtſinn mit der Nacktheit zu beſtehen hat, die der unendliche Fortſchritt der mechaniſchen Erfindungen mit ſich bringt.

2. Es iſt ſehr ſchwer, die unendliche Formenwelt einzutheilen, von der es ſich hier handelt. Die Eintheilung nach Gegenſtänden, an ſich ſchon ſchwierig, durchkreuzt ſich mit der Eintheilung nach Gewerken, da dieſelben Gegenſtände, aus verſchiedenem Materiale geformt, verſchiedenen Zweigen der Technik zufallen. Der §. legt ſeiner Ueberſchrift die Richtſchnur zu Grunde, daß er von dem Gebiete, das der Baukunſt enger ſich anſchließt, zu den Endpuncten fortgeht, wo ſich dieſe Welt geſchmückter

Digitized by Google

Formen mehr und mehr in die Sculptur verläuft. Dieß geschieht in dem Grade, in welchem die runde Linie und die Zierrath, die Organisches nachbildet, herrschend wird. Je mehr die strenge geometrische Linie herrscht, desto näher stellen sich diese Gebilde an die Seite der Architektur. Wir beginnen die Uebersicht mit jenen größeren Gegenständen, die sich dadurch der Baukunst am engsten anschließen, daß sie unbeweglich im Bauwerk stehen und einem Zwecke dienen, der im Bauzwecke mitenthalten ist; zunächst im idealen Bauzweck des Grabmals und Tempels: Sarkophag, Grabstein, Altar, Chorgestühl, Kanzel, Sacramentshaus, Orgel nach der decorativen Seite ihres Baus, Taufstein. In diesen Bildungen wird sich immer der Baustyl einer Zeit wiederholen, aber reicher, als das Bauwerk selbst, in eine vielfältige Ornamentenwelt hinüberblühen. Im Mittelalter hat sich an diesen Zweigen vorzüglich die blühende Schnitzerkunst entwickelt, denn für die im Innern geschützt stehenden Werke war das Holz ein ganz günstiges Material; doch auch dem Stein wurde nun (vorzüglich in den reichen Sacramentshäusern) ein Formenspiel abgewonnen, das die Nachwelt anstaunt. Die Namen Adam Kraft und Syrlin mögen statt aller weitern Schilderung ein lebendiges und herrliches Bild in der Phantasie hervorrufen. Welcher Schwung, welche strotzende Kraft und welche Genialität der Windung, Verschlingung, welche markige Schärfe dringt nun namentlich in die Pflanzen-Ornamentik ein, die hier einen ungleich reicheren Spielraum hat, als in der großen Architektur! — Von Solchem, was der nützlichen Baukunst angehört, mag hier der Ofen erwähnt werden; die Kunst des Eisengießers und des Töpfers kann aus dem Zwecke der Feurung einen Reichthum charakterisirender ästhetischer Motive entwickeln. In untergeordneterer Weise schließen sich an die Architektur gewisse Aufgaben des Schmieds und Schlossers, zum Theil auch des Eisen- und Bronce-Gießers an: Gitter, Geländer, Träger von Hervorragendem, reiche Schlösser, Thürklopfer u. dergl.; nimmt man die letzteren, kleineren Objecte für sich, so gehören sie freilich in ein weiter unten aufzuführendes, näher der Plastik zuzuweisendes Gebiet, allein wir dürfen sie mit dem Festen des ganzen Bauwerks zusammenfassen. Auch die zuerst genannten größeren Formen gehen ja vielfach in eigentlich plastisches Bildwerk über, das aber hier eben Ornament einer architektonisch behandelten Grundbildung ist und deren Gesetzen folgt. Die Belegung des Bodens gehört dem Mosaik-Arbeiter und Tischler, der Architekt kann ihm die Motive vorzeichnen, welche hier auf die Technik des Flechtens, Wirkens hinüberweisen, ein Gebiet, von dessen Stellung nachher die Rede sein wird. — Wir gehen nun zu den Geräthen über, d. h. vorerst nur zu einem Theile derselben, demjenigen nämlich, der durch Größe oder, wenn die Formen klein sind, durch sächlich begründetes

Digitized by Google

Vorherrschen der geraden Linie immer noch in näherem Zusammenhang mit dem Bildungsgesetze der Baukunst steht. Es handelt sich jetzt um lauter bewegliche Gegenstände, denn auf diese hat sich der Name Geräthe durch den Gebrauch beschränkt. Zu dem größeren Geräthe gehört Alles, was man Möbel nennt: Tisch, Sessel (und Prachtsessel: Thron), Bank, Schrank, aber auch Fahrzeuge: Wagen, Schlitten. Es theilen sich je nach dem Materiale verschiedene Gewerke darein: Tischler, Bronce- und Eisen-Gießer, Marmor-Arbeiter (ein unbestimmtes Gebiet zwischen Baukünstler und Bildhauer), Wagner, zum Theil Dreher, Toreut d. h. der Techniker, der aus Metallen oder Elfenbein, Perlmutter u. dergl. treibt, fügt und die Oberflächen des Ganzen in verschiedener Weise künstlerisch bearbeitet. Diese letztere Technik (römisch caelatura) begreift nun freilich Vieles in sich, was wir als bereits mehr dem Plastischen angehörig, jetzt Sache des Gold- und Silber-Arbeiters, Ciseleurs, Gürtlers weiter unten aufführen, doch ist sie ebenso in dem vorliegenden Gebiete größeren, mehr bauartig gefügten Geräthes thätig. Hieher können wir auch noch Lampen-, Lichter- und Gefäßgestelle, wie Kandelaber, Dreifüße, Leuchter, Kronleuchter ziehen, die freilich schon, dem größten Theil ihrer Form nach, in organische Formen-Nachbildung sich auflösen können, doch in ihren Grundlinien immer structiv, Säulenartig, auch Hängwerkartig bleiben. Aber selbst Kleines, Handliches, zur Aufbewahrung der verschiedensten Dinge Bestimmtes gehört noch hieher, sofern das Geradlinigte darin herrscht; Behälter zu gottesdienstlichem Gebrauche wie Monstranzen folgen streng dem Baustyl; doch auch Unbedeutenderes, dem gewöhnlichen Gebrauche Dienendes ist hier zu nennen: Laden, Kästchen (antike Schmuckkästchen: cistae mysticae), mit eingelegter, erhabener Arbeit, Niello u. s. w. geschmückt: ein Feld, worin namentlich noch die Cinquecentisten so viel Reiches und Zierliches geleistet haben. Zu den Behältern läßt sich das Uhrgestelle rechnen, dem eine architektonische Bildung immer die natürlichste ist. Selbst die Cartonnerie und die Sattlerarbeit in geradlinigten Behältern mag hier noch erwähnt werden. — Gehen wir nun zu dem Gebiete über, das sich bestimmter der Plastik nähert, so ist es zunächst die Herrschaft der runden Linie, was diesen Uebergang bildet, und dieselbe ist durch die Bestimmung, Flüssiges in sich aufzunehmen und auszugießen, im Gefäße gegeben. Das gröbere hölzerne Gefäß, Faß, Bütte u. s. f. schicken wir mit der kurzen Bemerkung voran, daß diese Arbeiten des Küfers und Schefflers nicht immer so nackt und roh gewesen sind, wie heutzutage in den meisten Ländern, vielmehr Schnitzwerk, verschiedenfarbige Holzarten, schön geschwungene Grundform selbst diesem Werke des Bedürfnisses einen höheren Anhauch gegeben haben. Das kleinere Gefäß nun beschäftigt nach dem verschiede-

Digitized by Google

nen Materiale den Marmor-Arbeiter, Dreher, Flaschner, Zinngießer, Eisen- und Bronce-Gießer, wieder den Toreuten, namentlich aber den Kerameuten: den Bildner aus Thon (in neuerer Technik auch Porzellan) und Glas. Böttticher (Tekt. d. Hell. Thl. 1, S. 42 ff.) hat gezeigt, wie schön organisch, der Gliederung in ihrer Baukunst entsprechend, die Griechen das Gefäß in seinen Haupttheilen: Kessel oder Bauch, Fuß, Hals mit Lippe und Henkel entwickelt haben. Das Trinkgefäß unterscheidet sich von dem zum Aufbewahren und Ausgießen bestimmten durch seine weitere Mündung; dagegen öffnet sich die Lampe nur in einem engen Mund für den Tocht, dessen Flamme das flüssige Oel verzehrt. Zu getriebener Arbeit eignet sich besonders die weitgeöffnete Schüsselform. An die Gefäße können wir die Technik des Korbflechtens anschließen, da sie ihre niedlichsten Formen im gefäßähnlich Runden hervorbringt. — Es bleibt nun eine unübersehliche Masse meist „handlichen Geräthes" übrig, dessen Grundform durch den rein äußern, praktischen Zweck so gegeben ist, daß die höhere Technik aus ihr nichts entwickeln, sondern sich nur an sie anlegen kann; je weniger sie denn in die Fügung selbst einzudringen vermag, um so weniger kann sie in architektonischem Style verfahren, um so mehr wird sie vegetabilische, thierische, menschliche Formen anbringen und daher in die Plastik hinüberweisen, nur daß diese Formen hier vom Organischen in Arabasken-Weise abweichen, Pflanzen- und animalische Gestalten oder diese unter sich mischen können, was ihnen den ornamentistischen, also doch architektonischen Charakter bewahrt. Man denke hier an Waffen, Stöcke, Scepter, musikalische Instrumente (auch Glocken), an Küchen- und Hausgeräthe der verschiedensten Art, und wenn man zweifelt, ob selbst diese letzteren Dinge der Erwähnung werth seien, übersehe man die Ausgrabungen von Pompeji. Dagegen schreitet die Verzierung der Speisetafel bis zu Gegenständen fort, die blos der Pracht wegen aufgestellt werden; Tafel-Aufsätze können in ihrem Hauptkörper architektonisch organisirt sein, aber Pflanze, Thier- und Menschengestalt wird doch den Haupttheil ihrer Gruppirung bilden. Das Kleinste in der nun vor uns liegenden unendlichen Masse ist Schmuck in Edelsteinen, edlen Metallen, Elfenbein u. dergl.: ein Gebiet, das wir im Anhang zur Bildnerkunst wieder aufzunehmen haben, denn hier namentlich legt sich die Organisches im Kleinen nachbildende Zierplastik an oder gibt dem niedlichen Ganzen seine Form. Doch bleibt Vieles übrig, was nicht so bestimmt in das Plastische hinübergeht; eine Spange z. B. kann ganz plastisch als Schlange, aber auch in Gelenken als Kette, somit mehr architektonisch-ornamentistisch behandelt werden. — Es versteht sich nun, daß an einem großen Theil des hier vor uns ausgebreiteten Reichs anhängender Schönheit auch die Malerei als verzierende Kunst thätig sein

Digitized by Google

kann, namentlich an den Thon-Gefäßen. Und nach dieser Kunst führt noch ein anderes großes Gebiet hinüber: die Weberei, Wirkerei, Stickerei von Stoffzeugen und die Bekleidung der innern Architektur und der Möbel mit denselben. Die Farbe ist in der Verfertigung dieser Stoffe allerdings das Haupt-Augenmerk, doch wird sich die Zeichnung vorherrschend in architektonischen Motiven und architektonisch stylisirten Pflanzenformen bewegen; die einfachsten jener Motive sind jene uralten Linienspiele des Mäanders, der Würfelzusammenstellung u. dgl., welche von der im ältesten Zustande zu Verschließung der Räume berufenen Technik ausgingen, der Matten- und Teppichwirkerei (vergl. §. 573, 1. Anmerk.). Weiterhin trat der Teppich seine ursprüngliche Bestimmung größtentheils an die Wandmalerei, in der neuern Zeit auch an die todte Papiertapete ab und diente mehr zur Ueberkleidung einzelner Theile des architektonischen Raums. Werden nun mit den Teppichen und andern Stoffzeugen die innern Räume bekleidet, drapirt, die gepolsterten Möbel überspannt, so ist dabei eines Theils wesentlich ebenfalls auf Farben-Harmonie zu sehen, aber nur ebenso wie in der Polychromie der Architektur; nach der andern Seite handelt es sich von der Form und in dieser Beziehung erinnert das Geschäft des Sattlers, Decorateurs zwar an die Faltengebung in der Plastik, aber der zu überkleidende Körper ist ja hier ein architektonischer und so wird mehr ein Gefühl räumlicher Harmonie im Großen verlangt.

3. Das Gebiet, das wir hier überblickt haben, bildet einen Theil der Culturformen, die uns in anderem Zusammenhang, nämlich als eine wesentliche Seite des geschichtlichen Lebens, wie es Stoff der Phantasie und Kunst wird, durch die Haupt-Epochen der geschichtlichen Schönheit in Th. II, Abschn. 1 C, b. begleitet haben. Nunmehr, da wir sie nicht mehr als Stoff, sondern als Theile der Kunstthätigkeit selbst vor uns haben, erkennen wir ihren tiefen Zusammenhang nicht nur mit dem Bildungszustande der Völker überhaupt, sondern bestimmter mit der Stufe ihrer Kunst, und zwar ist gemäß der aufgezeigten Natur dieses Gebiets, so vielfach die Objecte auch in die Bildhauerei und Malerei hinüberragen, das Bestimmende, Tongebende spezieller die Baukunst. Ihrem Style folgt im Großen und Ganzen diese Formenwelt. Die Aesthetik, hier nothwendig auf das Prinzipielle sich einschränkend, hat daher nur auszusprechen, daß mit den geschichtlichen Hauptformen der Architektur auch der allgemeine Styl-Charakter dieser Zweige geschildert ist. Die bunte, übervolle Pracht des Orients, die edle, den Zweck in der Kunstform einfach aussprechende Einfalt der Griechen, die krystallisch-polygonische, mit vielen Spitzen in die Höhe strebende, reich und weit über den Zusammenhang mit dem Zweck hinaus ornamentirende Technik des Mittelalters, ausgebildet unter Einflüssen des Mauriſchen, dessen Baustyl selbst schon in lauter

Digitized by Google

Decoration ſich auflöst, der phantaſievolle Reichthum der Renaiſſance, der gerollte, gefaſerte, geſchnörkelte, die Muſchelform liebende, doch in ſeiner leidenſchaftlichen Manier immer noch einer gewiſſen Energie theilhafte Rokoko: alle dieſe Geſtaltungen entſprechen genau der Phyſiognomie des gleichzeitigen Bauſtyls. Dagegen iſt die moderne Zeit von jedem Bildungsgeſetze verlaſſen und zwar eben aus dem Grunde, weil ſie keinen eigenen Architekturſtyl hat; wie ſie in der Baukunſt prinzipienlos eklektiſch iſt, ſo fährt ſie in dieſem Gebiet anhängender Technik nachahmend zwiſchen allen dageweſenen Formen umher. Es fehlt ihr nicht an Erfindung und Geiſt; namentlich die Franzoſen, das Volk des Geſchmacks (denn dieſem namentlich gehört das vorliegende Gebiet an, vergl. §. 79), aber auch die Deutſchen (man denke an einen Schinkel) entwickeln einen Reichthum von Talent, aber alle Erfindung bewegt ſich nur auf der Grundlage des Formgeſetzes dieſes oder jenes ſchon dageweſenen Styls und daher haben Völker des Orients, die noch Reſte feſter, nicht auf einem Widerſpruche mit der Natur beruhender Cultur bewahren, auf der Weltausſtellung in London die moderne Bildung ſo vielfach durch das Charaktervolle ihrer Producte beſchämt. Wir haben den Grund, warum wir keinen eigenen Bauſtyl haben, §. 577. 595, 2. in der Unruhe eines Zeitalters aufgezeigt, das es zu keinem Gemeingefühl bringen kann, welches die Beſtimmtheit und Feſtigkeit, die objective Geſtaltungsfähigkeit einer Naturkraft hätte. Aus dem Gewühle dieſer in unzählich ſich durchkreuzenden Thätigkeiten auf eine dunkle Zukunft unbefriedigt hinarbeitenden Zeit ſind noch mehrere poſitive Erſcheinungen hervorzuheben, welche, ebenſoſehr wohlthätig und ſtaunenswerth, als auch Quelle des Uebels und Unſchönen, im Gebiete der Culturformen einer poſitiven Stylbildung ungünſtig ſind. Die Wiſſenſchaften, Phyſik, Chemie, Technologie u. ſ. w. haben eine Welt neuer Stoffe, neuer techniſcher Verfahrungsweiſen entdeckt und eingeführt; die Stoffe werden zwar wunderbar leicht verarbeitet, aber es iſt ihrer zu viel, um ihnen ruhig einen künſtleriſchen Styl zu entlocken. Der Markt wird mit Maſchinenproducten überſchwemmt; das Maſchinenproduct iſt todt, abſtract, aber wohlfeil, es führt das Bequeme auch dem Armen zu. So unendlich dadurch die Bedürfniſſe geſteigert ſind, ſo muß doch die Speculation athemlos über alles beſtimmte Bedürfniß hinaus auf Neues ſinnen, um die neuen Stoffe (Guttapercha u. dgl.) zu benützen, die Maſchine zu beſchäftigen, und die Haſt des Modewechſels, des größten Stylfeinds, wird daher von der Production noch mit doppelter Hetzpeitſche angetrieben. Daß ſie durchaus auf den Markt arbeitet, dieß verhindert die Bildung lebendigen Styls auch darum, weil nicht, wie bei der beſtellten Arbeit der Hand, die Rückſicht auf Zeit und Ort das Innige des individuellen Motivs hinzubringt. Die höhere Kunſt ſucht von oben einzuwirken, vergl. über

Digitized by Google

die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk §. 514. In der That aber ist der wahre Sinn dieser Umkehrung nicht der, daß der Künstler, der nicht handwerksmäßiger Techniker ist, diesem seine Erfindungen hinüberreicht und bei seiner Ausbildung akademisch mitwirkt, sondern ein großer Theil der Talente, welche sich zur höheren Kunst rechnen, müßte geradezu selbst technisch thätig werden in diesem Gebiete, zu ihm, wenn man will, hinuntersteigen. Aber auch dieser Uebertritt, die Bevölkerung des feineren Gewerkes mit Künstlern, würde, selbst in Massen vollzogen, uns nicht in naher Zukunft zu dem führen, was uns fehlt, einem Styl. Die tröstlichste Betrachtung der gegenwärtigen Zustände ist die von Semper (Wissenschaft, Industrie und Kunst) ausgesprochene; er faßt das nachahmende Formengemisch unserer Zeit als einen Zersetzungsprozeß aller traditionellen Typen durch ihre ornamentale Behandlung auf, welche einer neuen originalen Stylbildung ebenso vorausgehen muß, wie die fruchtbare Erde sich aus zerriebenen Schichten früherer Formationen, aus verwesten Pflanzenwelten bildet. Im Ganzen und Großen ruht aber die Hoffnung auf derselben Betrachtung wie die Hoffnung auf eine neue Entwicklung der Baukunst.

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Zweites Heft:

Die Bildnerkunst.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1853.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Macken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

B.

Die Bildnerkunst.

a.

Das Wesen der Bildnerkunst.

α. Ueberhaupt.

§. 597.

Der Uebertritt der Baukunst aus der abstracten Massenbildung in die organische Form durch das Ornament, ihr sichtbares Hindrängen nach Ergänzung durch eine Kunst, welche diese Form ursprünglich und eigentlich nachbildet, ist der Ausdruck der innern Nothwendigkeit eines Fortschritts, durch welchen ihre Bestimmung, nur ein erster, objectiver, dem subjectiv beseelten Kunstwerk Unterlage und Stätte bereitender Act der Kunst zu sein (§. 553), wirklich an ihr erfüllt wird. Diese innere Nothwendigkeit, die von anderer Seite im gegenständlich nachahmenden Spieltrieb (§. 515, 2) sich ankündigt, ist in dem Wesen des Schönen selbst begründet, welches in der reinen Einheit von Idee und Bild besteht und daher die wahre Erscheinung dieser Einheit, die Persönlichkeit (vergl. §. 19), als Aufgabe der Kunstdarstellung setzt. Entspricht die Baukunst dem Unorganischen im Gebiete des Naturschönen, so wiederholt sich in dem so geforderten Fortschritte der Kunst der Fortgang des Naturschönen zur beseelten organischen Gestalt.

Zuerst eine Bemerkung über den Namen. Plastik bezeichnet eigentlich nur ein Bilden in weichem Stoff, wie solches, nachdem Thon in der höhern Kunst nur zum Modelle verwandt wird, zur bloßen Vorarbeit geworden ist; die wirklich ausführende Bearbeitung harter Stoffe ist zwar ausgesprochen in dem lateinischen Namen Sculptur, aber darin ist das Gießen nicht mitbefaßt. Das deutsche Wort Bilden bedeutet ursprünglich: etwas einem Andern Aehnliches hinstellen, und zwar entweder in der eigenen Per-

Digitized by Google

ſon (z. B. Gott bilden = Gottes Weſen an ſich darſtellen) oder objectiv durch ein Nachſchaffen, ſei es durch innere Thätigkeit blos der Phantaſie oder an einem äußern Stoffe. Die erſtere, intranſitive Bedeutung iſt verloren gegangen, die zweite, tranſitive ſchied im Zeitwort nach und nach die Beſtimmtheit der Beziehung auf das nachzuahmende Urbild aus und wurde zunächſt, ehe der moderne, ethiſche und intellectuelle Sinn eindrang, vorzüglich von dem Herausarbeiten eines greiflichen, gediegenen Stoffes aus dem Groben gebraucht, wodurch er organiſche Form annimmt, die dann allerdings Nachbild eines Urbilds iſt, ſo daß mittelbar darin immer noch der Begriff der Herſtellung eines Aehnlichen liegt. In dieſem älteren, volksmäßigen Sinne würde das Wort Bilden ganz eigentlich die Kunſt bezeichnen, zu der wir nunmehr übergehen; Bildkunſt wäre der rechte Name. Allein im ſubſtantiven Gebrauche hat das Wort theils umgekehrt den Sinn der Erzeugung einer Aehnlichkeit zu beſtimmt und zu ſehr in blos geiſtiger Anwendung behalten, es bezeichnet das einzelne Gleichniß in der Sprache und Poeſie, theils iſt ſeine Bedeutung ohne dieſe Beziehung zu allgemein, ſo daß man auch ſchlechthin ein Gemälde darunter verſteht; das perſönliche Subſtantiv Bilder iſt verloren; dagegen iſt durch Gewohnheit das, grammatiſch eigentlich unrichtige, Wort Bildner feſtgeſtellt und darin jener ältere, gediegene Sinn des Zeitworts Bilden erhalten. Von den verſchiedenen Arten der Technik: Formen weichen Stoffes, Hauen, Gießen iſt dabei keine ausgeſchloſſen, während „Bildhauer" die erſte und dritte ausſchließt. So mag denn ſtehen: Bildnerkunſt, daneben aber auch der griechiſche und lateiniſche Name nicht abgewieſen ſein. — Was nun die Begründung des Uebergangs von der Baukunſt betrifft, ſo wäre eigentlich gar nicht zu fragen: wie kommt es, daß nun die Kunſt fortgeht zur Nachbildung der beſeelten organiſchen Geſtalt? ſondern: wie kommt es, daß ſie damit nicht ſogleich anfängt? und: wie kommt es, daß ſie dieſe Nachbildung zunächſt nur in der Beſchränkung vornimmt, in welche wir die Bildnerkunſt ſofort ſich werden eingrenzen ſehen? Die erſte dieſer Fragen ergibt ſich von ſelbſt aus dem Satze, in welchem der §. die Nothwendigkeit des nunmehr ſich öffnenden Kunſtgebiets einfach aus dem Weſen des Schönen ableitet. Das Schöne iſt die reine Einheit zwiſchen Idee und Bild, die wahre Erſcheinung dieſer Einheit iſt die Perſönlichkeit, und die Kunſt als die Wirklichkeit des Schönen hat daher unmittelbar, ſo ſcheint es, dieſe abſolute Aufgabe zu ergreifen. Die zweite Frage iſt in der erſten bereits eingeſchloſſen; denn wenn es die Aufgabe der Kunſt iſt, das perſönliche Leben darzuſtellen, ſo ſcheint daſſelbe auch ſogleich nach dem ganzen Umfang ſeiner Erſcheinung erfaßt werden zu müſſen, was doch die Bildnerkunſt, wie ſich zeigen wird, nicht thut. Es drängt ſich aber bei dieſer zweiten Frage noch ein weiterer Anſtand auf. Es ließe ſich nämlich, ſo ſcheint

Digitized by Google

es, eher erwarten, daß die Kunst, wenn sie nun den ersten Schritt thun soll, ihren eigentlichen Stoff, die Persönlichkeit, zu ergreifen, vorerst noch in einem andern Gebiete zögernd verweile, in jenem nämlich, worin sich die Persönlichkeit „erst als eine werdende ankündigt" (§. 240). Wir haben die landschaftliche Natur als einen Wiederschein persönlicher Seelenstimmung gefaßt, die Bildnerkunst überspringt sie und nur das Thierleben nimmt sie sich als Vorstufe des persönlichen Lebens zum Stoffe. Die zweite der aufgestellten Fragen sammt diesem weiteren Bedenken, das sich an sie knüpft, wird ihre Beantwortung im Verlauf der Lehre von der Bildnerkunst und Malerei von selbst finden; die erste aber beantwortet sich aus dem Inhalte von §. 353. Die Kunst bedarf, um in das Gebiet der wahren, vollen Einheit des Lebens einzutreten, eines Ansatzes, eines festen Puncts, von dem sie sich zur freien Schwingung abstößt; die Architektur ist ihr Schwungbrett, um zur Plastik überzuspringen, der befestigte Theil des Schwungbretts ist die Kernform der Architektur, dem elastisch schwebenden Theile desselben entspricht die Decorations-Form, welche schon den Uebergang in die Plastik ankündigt. Im Ornamente, diesem Hinüberblühen in die organische Form, verräth die Baukunst das Reich der reinen Verhältnisse und Linien als die Grundlage alles organischen Lebens und nachdem der Verrath geschehen ist, muß sie nun der Kunst, welche das beseelte organische Leben in Besitz nimmt, wirklich Platz machen. Dieses Platzmachen ist auch ein buchstäbliches: die Baukunst ist ja nur Umschließung eines anderweitig zu erfüllenden innern Raumes, ihr Werk wartet auf diese Erfüllung, sie ist der Vorläufer Johannes, der den Gottmenschen verkündigt. Es ist derselbe Uebergang, wie von der unorganischen zur höheren organischen Natur (das vegetabilische Leben als Theil der landschaftlichen Schönheit fällt nach der obigen Bemerkung aus). Dem Urstoffe der Erde wohnte schon der Keim des organischen Lebens inne, die Nachbildung dieses Lebens ist die erste, ursprüngliche Bestimmung der Kunst; aber aus dem Urstoffe schlugen sich zuerst die rohen, festen Massen nieder als Boden und Stätte für das Lebendige, in welchem der Einheitspunct der Seele die unendlich verfeinerte Masse zu seinem Leibe bildet, ebenso schickt sich die Kunst den festen, massigen Bau voran, worauf und worein sie das ideale Abbild des persönlich organischen Lebens stellen wird. Die Erde wartete auf ihren König, den Menschen; der Tempel, das ideale Abbild der Erde, das Bild der Erde, wie sie wäre, wenn der Geist Gottes ihre zerstreuten Massen in ein begrenztes, geschlossenes Ideal des Raumes, in ein himmlisches Jerusalem zusammengeführt hätte, erwartet das ideale Abbild des Menschen, den Gott. Ja noch ehe er eintritt, streckt sie im Ornament und ebenso in der eigentlichen, an ihre Flächen geheftete Plastik (das Relief bildet, wie wir sehen werden, ebenso ein Ver-

Digitized by Google

mittlungsglied mit der Baukunſt, wie mit der Malerei) ihre Organe nach ihm aus. Die Erde *geſteht* in der Erzeugung des organiſchen Lebens und ſeines Gipfels, des Menſchen, was ſie eigentlich iſt, nämlich blos ernährende Unterlage und Stätte für die höheren Weſen; die Baukunſt beginnt daſſelbe Geſtändniß mit dem Ornamente, verſtärkt es mit dem an ihre Flächen enger angeſchloſſenen Bildwerk und vollendet es, indem ſie der freien Statue Platz macht. Der §. geht von dieſem Punct aus und dann erſt zur unmittelbaren Ableitung der innern Nothwendigkeit des Auftretens der Sculptur über; die Erläuterung hat dieſen Gang umgekehrt. — Es durfte nicht unerwähnt bleiben, daß die Nachbildung des höheren organiſchen Lebens ſich äußerlich durch den Spieltrieb vorbereitet, durch jene Form deſſelben nämlich, welche als objectiver Nachahmungstrieb Gegenſtände, zunächſt zur Ergötzung, in weichen oder harten Stoffen nachahmt.

§. 598.

Verſchwunden iſt mit dieſem Schritte die *Getheiltheit* einer Kunſtform, welche in Inneres und Aeußeres zerfällt und von einem gegebenen Zweck abhängig iſt (§. 555, 1.); die dunkle Beziehung derſelben zu einem Vorbild in der Natur iſt klarer gegenſtändlicher *Nachbildung* gewichen und an die Stelle bloßen *ſymboliſchen Andeutens* tritt die eigentliche Darſtellung *concreten Inhalts* in der ihm untrennbar ſelbſteigen angehörigen *Form*: die Bedeutung und ihre Hülle ſind in lebendige, ſich ſelbſt ausſprechende Einheit zuſammengefaßt.

Die Baukunſt fanden wir nach zwei Seiten auf ein zunächſt Außeräſthetiſches bezogen: nach der einen war ſie von dem gegebenen Zwecke, nach der andern von dem Geſetze der Schwere abhängig. Hier handelt es ſich zunächſt von der erſten dieſer zwei Seiten; die Theilung in ein Inneres und Aeußeres fällt unmittelbar mit dieſer Abhängigkeit zuſammen. Daraus folgleich floß die Schwierigkeit der Lehre von dieſer Kunſt, der Umweg, der durch eine Reihe verwickelter Unterſcheidungen zu dem Puncte führte, wo das Schöne beginnt. Mit dieſen Schwierigkeiten hat es jetzt ein Ende; die Bildnerkunſt ſteht auf ſich, ſtellt ein Eines, Ganzes hin. Das blos umſchließende Werk der Baukunſt faßte ferner die Stoffmaſſe nur in jene abſtracte Linien-Einheit zuſammen, für welche im Reiche des Naturſchönen kein eigentliches, abgeſchloſſenes Vorbild zu finden war; wir ſuchten dunkel umher nach dem Puncte, wo die Phantaſie im Schachte des Naturlebens ſich geheimnißvoll nach den Grundlagen aller Geſtaltung umſchaut, ſich ahnend in den Prozeß der Kryſtallbildung verſenkt; jetzt

Digitized by Google

ist Licht geworden, das Urtheil ist in diese Nacht des Zusammenwebens von Subject und Object eingetreten, der klare Gegenschlag, worin der Phantasie ein Gegenstand zum Vorbild wird und diese sich ihn nachbildend gegenüberstellt, ist da. Die Erscheinung der Persönlichkeit steht reif, abgeschlossen vor dem Künstler und erwartet nur die Läuterung von den Schlacken des Naturschönen; er darf nicht mehr zu einer Seele, die anderswoher geliehen wird, aus den Massen des Unorganischen, die in's unbestimmt Weite ausgebreitet, zerworfen und zerstreut umherliegen, die zerflossenen und abgebrochenen Linien zusammenführen, um sie zu dem Ganzen zu vereinigen, das jener geliehenen Seele den abstracten Leib, richtiger das bloße, auf den wahren Leib jener Seele vorbereitende, hinüberdeutende Kleid geben soll. Dieß ist denn zugleich das Ende der bloßen Symbolik. Das Vorbild selbst ist Einheit von Seele und Gestalt. Die Seele selbst ist concret. Die Seele, welche der Baukunst zur Umkleidung gegeben war, zerfiel in zwei Seiten: zunächst war sie auch eine concrete, nämlich die geistige Persönlichkeit des Gottes, auch des zum Staat organisirten, in seinen höheren Würden vertretenen Volkes, der einzelnen Familie oder Person; aber davon fiel nur das allgemeine Element, die ungefähre Stimmung, also die zweite, unbestimmt-allgemeine Seite, der Baukunst als Aufgabe für ihre Darstellung zu. Die Bildnerkunst aber ergreift die concrete Seele selbst, den Kern dieser von der Baukunst auszudrückenden bloßen Stimmungs-Atmosphäre, unmittelbar als ihren Darstellungsgegenstand. Die concrete Seele ist das als Selbstgefühl, höher als Selbstbewußtsein und selbstbewußter Wille in seinem organisch in sich zusammengeschlossenen Leib erscheinende subjective Leben, der bestimmte Gehalt, der eben in seiner Erscheinung sich selbst deutet, sie ist „das sich selbst Bedeutende, sich selber Deutende" (Hegel Aesth. II. S. 3). Solcher Gehalt, der seine innere Einheit in seiner Erscheinung direct ausspricht, ist das subjective Leben zunächst schon vor aller der näheren Fassung, unter welcher ein Affect, ein sittlicher Zweck, Charakter gedacht wird; das Subject, schon als Seele im unbestimmteren Sinn, ist, gegenüber dem, was die Baukunst andeutet, durchaus bestimmt, indem seine anthropologische Erscheinung der ihm rein eigene, mit ihm gewachsene, mit ihm identische reale Ausdruck aller seiner, obwohl noch nicht in unterscheidender Entwicklung auseinandergelegten Fähigkeiten und Kräfte ist. Das Ganze der Glieder, des Ausdrucks ist jene vollzogene innere Zweckmäßigkeit, welche ohne Begriff gefällt, weil diese Vollziehung der dargestellte Begriff selbst ist. Die erwachte, erschlossene Seele aber, die in Thätigkeit gesetzte, zum Charakter der im engeren Sinne bestimmten Persönlichkeit erhobene Seele trägt den nun entfalteten Inhalt in sich als lebendes Gefühl in ihrem Busen, als lebenswarme sittliche Macht, welche sich in der äußern

Digitized by Google

Erſcheinung leibhaft ausdrückt durch Bewegung und bleibendes Gepräge. Auch dieſer Ausdruck iſt direct; es bedarf auch hier keines Umwegs einer Ueberſetzung in den förmlich gedachten Begriff, der Begriff iſt real in ſeiner Erſcheinung da, iſt in ihr Leben geworden und erklärt ſich ſelbſt. Auch die Bildnerkunſt, indem ſie dieß mit ſich ſelbſt eine, runde, ſich ſelbſt verkündende Ganze wiedergibt, ſpricht noch nicht eigentlich, aber ihre uneigentliche Sprache iſt, verglichen mit der Sprache der Baukunſt, beſtimmte Sprache.

§. 599.

1. **Dieſer Fortgang der Kunſt gibt ſich jedoch nothwendig die Beſchränkung eines erſten Schritts, worin ſich die unmittelbare Herkunft aus der Baukunſt verräth. Er nimmt ſich von der Erſcheinung der Perſönlichkeit nur die feſte räumliche Form als Object des taſtenden, das Greifliche umſpannenden, ebendaher auf einer Grundlage eigentlicher Meſſung ſich bewegenden und dadurch auf die Wiſſenſchaft bezogenen Sehens (§. 404) zu ſeinem Gegenſtand, und die Kunſtthätigkeit, in welcher die ſo organiſirte Phantaſie ſich niederlegt, ſtellt dieſer Auffaſſung gemäß ihr inneres Bild im harten und ſchweren Materiale dar; die Bewegung des organiſchen Gebildes, welche in der Erfaſſung durch das taſtende Sehen mitbegriffen war, fällt in dieſer Nachbildung weg, es wird alſo ein**
2. **Zeitleben im Raume gefeſſelt. Das Gebiet des landſchaftlichen Schönen wird demgemäß nothwendig überſprungen und dem Bildwerk überhaupt der Raum nicht mitgegeben: die Baukunſt gab den Raum und kein Subject für ihn, die Bildnerkunſt läßt ſich den Raum für ihr Subject wie das aufzeigende Licht von außen durch die Natur oder die Baukunſt geben.**

1. Die erſte der Kunſtformen, welche das organiſche und perſönliche Leben darſtellen, iſt bei allem abſoluten Fortſchritt noch architekturartig. Es kann mit dieſem erſten Schritte noch nicht diejenige Art der bildenden Phantaſie in Thätigkeit treten, welche auf das eigentliche, d. h. die Geſammtwirkung der Oberfläche in Licht und Farbe erfaſſende Sehen geſtellt iſt, ſondern erſt diejenige, welche auf jenem taſtenden Sehen ruht, d. h. auf dem Auge, das durch ein verhülltes Taſten organiſche Formen in ihrer greiflichen Raumerfüllung umſpannt. Es gibt Leute, welche bei allen Dingen auf Farbe, Bewegung, Ausdruck ſehen; ſie geben bei einer menſchlichen Geſtalt unvollkommen entwickelten, ſelbſt unregelmäßigen, ſchiefen Wuchs, unedel gebildete Hand, Geſichtszüge von geringer Schönheit der Linie gegen ſchönen Teint, charaktervollen Blick und Zug, Grazie im Mienenſpiel gern in den Kauf, ja ſie bemerken wohl jene Mängel überhaupt nicht. Dieſe Naturen ſind für die Sculptur, ſelbſt für ihr Verſtändniß

Digitized by Google

verloren, ſofern ſie ſich nicht durch Uebung und Bildung die Auffaſſung dieſer Kunſt bis auf einen gewiſſen Grad aneignen; das nordiſche Auge ſieht vorherrſchend in dieſer unplaſtiſchen Weiſe. Andere dagegen laſſen ſich auch durch die bedeutendſten Vorzüge einer Geſtalt, welche in das Gebiet der Farbe und der Mienen, der Bewegung fallen, nie beſtimmen, den geringſten Mangel der erſtgenannten Art zu überſehen; unfreie Stirne, ſchlechtgebildete Naſe, Mund, Kinn, mangelhaft entwickelter Nacken, flache Bruſt, gewölbter Rücken, zu kurze oder zu lange Taille, magere Hüfte, Arme und Beine ohne Form und Verhältniß, ſchlechter Rhythmus des Ganzen fällt ihnen im erſten Blick auf, etwas Schiefes ſehen ſie von Weitem, kein Reiz der Farbe, keine Tiefe des geiſtigen Ausdrucks, ſofern ſie ſich nicht in greiflicher Form mächtig ausprägt, täuſcht oder beruhigt ſie über jene Mängel. Dieſe ſehen mit dem Auge des Bildhauers; ſeine Phantaſie faßt Alles von dieſer Seite, iſt auf dieſe Art zu ſehen, organiſirt, er „ſieht mit fühlendem Aug', fühlt mit ſehender Hand". Das Licht iſt allerdings für dieſes Auge weſentliches Medium, aber nur als das die feſte Form aufzeigende, nur als das Mittel, welches vorausgeſetzt iſt, damit der im Sehen verhüllt, vergeiſtigt enthaltene Taſtſinn (vrgl. ſchon §. 71 Anm.) den Gegenſtand in ſeiner Weiſe erfaſſen könne, die Reize des Lichts werden nicht als ſolche verfolgt, ſie führen unmittelbar zur Farbe hinüber, von welcher dieſe plaſtiſche Auffaſſung abſtrahirt. Wir werden die Frage über die Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk in der näheren Erörterung der einzelnen Momente aufnehmen; ſo viel leuchtet aber ſchon hier ein, daß dieſelbe, in welchem Grade ſie der Form mitgegeben werden mag, hier nicht das Weſentliche, die Auffaſſung Beſtimmende, ſondern nur Zugabe ſein kann, daß die Auffaſſung in ihrem Urſprung und Weſen hier jedenfalls die Abſtraction von der Farbe, auch wenn ſie ſecundär hinzutritt, in ſich ſchließt. Dieſe Abſtraction widerſpricht nicht dem Begriffe einer primitiveren, kindlicheren, ſinnlich naiveren Anſchauungsweiſe, auf welcher die Bildnerkunſt als die frühere, vor der Malerei auftretende Kunſt beruht. Das Kind, der Naturmenſch, die Bildung, welche Natur bleibt, ſieht taſtend, greiflich, die Farbe iſt ihr nur Ueberzug der gefüllten, kernhaften Form. Es iſt doch immer ein Noch-nicht-Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung, wogegen das Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung vielmehr, wie wir ſehen werden, in der Kunſtdarſtellung nach anderer Seite eine noch viel ſchwerere Abſtraction bedingt, nämlich die von der wirklichen Darſtellung der feſten Form im Raum. Jede Kunſt aber leiſtet in ihrem Gebiete das Vollkommene gerade durch Iſolirung einer oder mehrerer Seiten der Erſcheinung von den übrigen (vrgl. §. 533, 2.); ihr Mangel iſt zugleich ihr Reichthum, ihre Fülle, und gerade in der Plaſtik werden wir ſehen, welche Wunder die Kunſtweiſe

Digitized by Google

leiſtet, deren kindlich klares Auge noch weſentlich auf das Seiende im engſten Sinn, das greiflich Solide, warm ſich Füllende im Raume geht. Dieſes Auge iſt nun mit dem architektoniſchen noch weſentlich verwandt. Es geht nicht mehr auf die im zerworfenen Erdreich verhüllten reinen geometriſchen Verhältniſſe, ſondern auf die organiſch geſchwungene, zur Erſcheinung des Individuums abgerundete Form, aber doch auf dieſe Form als eine in den Raum feſt und ſchwer hineingebaute; dieſe Form iſt als organiſch ſchöne über das exact Meßbare unendlich hinaus, aber ſie enthält es doch als weſentliche Grundlage noch in ſich. Regelmäßige Verhältniſſe machen die Geſtalt des lebendigen Individuums noch nicht ſchön, ſind aber der feſte Kern, das Knochengerüſte ſeiner Schönheit; das taſtende Sehen iſt noch ein wirklich meſſendes, wiewohl es zugleich unendlich mehr iſt. Darum eben erblickt der ſo Sehende jede Schiefheit, jedes Mißverhältniß im Bau einer Geſtalt mit einer Schärfe und Raſchheit, wie ſie dem maleriſch Sehenden fremd iſt. Geht nun dieſe Phantaſie in Thätigkeit über und ſchafft ſich ihre Kunſtform, ſo tritt das Architekturartige in ihr vollends zu Tage. Wie ſie aufgefaßt hat, muß ſie auch nachbilden, ſie muß, um das räumlich Feſte der Form wiederzugeben, zum ſchweren, harten Materiale greifen, wie die Baukunſt; ſie muß zu dem Theile der Arbeit, welche den wahren und vollen Sitz der Schönheit nachahmt, auf einer Grundlage wirklichen Meſſens fortſchreiten. Die Bildnerkunſt theilt daher mit der Baukunſt auch dieß, daß ſie auf eine beſtimmte Wiſſenſchaft, die Meßkunde, bezogen iſt, nur nicht ſo ſtreng, nicht ſo durchgängig. Ihr vollendetes Gebilde ſtellt ſie in den wirklichen Raum als raumerfüllendes hinein. Hier iſt der Ort, die Begriffe des Raums und der Zeit wieder aufzunehmen, wie ſie zu §. 534 als gewöhnliche Kategorie der Eintheilung der Künſte angeführt iſt. Es leuchtet nämlich auch an der gegenwärtigen Stelle ein, wie unzulänglich dieſer Unterſcheidungsbegriff iſt; die Bildnerkunſt fällt nach demſelben einfach unter die Künſte des Raums, der Zeitbegriff ſoll erſt bei der Muſik eintreten; allein er tritt ſchon hier ein, nur ſo, daß er vom Raumbegriffe beherrſcht iſt. Nur die Baukunſt iſt rein räumlich, ihr Werk lebt erſt im Zuſchauer zu einer Bewegung, alſo einem Zeitleben, der Muſik verwandt auf; die Bildnerkunſt dagegen hat ein im Raume ſich Bewegendes, ein Zeitleben wirklich zu ihrem Vorbild, und die Anſchauung, welche dem Schaffen des Bildners zu Grunde liegt, faßt die feſte Form weſentlich in dieſer Beſtimmtheit der Bewegung auf; erſt in der künſtleriſchen Ausführung muß die wirkliche Bewegung wegfallen, weil ſonſt entweder die Forderung, daß das Material todter Stoff ſein muß (§. 490), nicht erfüllt werden könnte oder eine mechaniſche Bewegung angewandt werden müßte, welche in das gemein Techniſche abführt und in dieſem Gebiete einen

Digitized by Google

Werth haben mag, vom ästhetischen Standpunkt aber als falsche Art der Naturnachahmung halb unheimlich, halb lächerlich ist (Automaten). Es tritt zu der Abstraction von der Farbe nun eine zweite, die von der Bewegung. Aber nicht in demselben Sinne wird von der Bewegung abstrahirt, wie von der Farbe. Diese wird in der Anschauung nicht, wenigstens nicht als wesentlich mitwiegend, aufgefaßt und sie könnte nachgeahmt werden, wird es aber nicht, wenigstens von einer reifen Kunst höchstens als bloßer Anflug; die zweite wird, in gewisser Beschränkung auf die größeren Bewegungen, wie sich zeigen wird, als ganz wesentlich miterfaßt, denn der lebendige Leib ist eben der sich bewegende, sie kann aber, außer durch völligen Abfall in mechanisches Spiel, schlechterdings nicht nachgeahmt werden. Sie fällt aber darum in der Nachahmung nicht in der Weise weg, wie die Farbe, sondern eine ganz eigenthümliche Verbindung von Raum und Zeit tritt ein. Dargestellt wird ein Bewegtes; in dieser Darstellung kann es sich nicht wirklich bewegen, d. h. nicht mehrere Bewegungsmomente durchlaufen, aber ein Moment der Bewegung wird dargestellt und zwar auch in der ruhenden Gestalt, denn sie muß erscheinen als eine solche, die sich bewegen kann, muß, will, die sich bewegt hat und wieder bewegen wird, und ob auch die Ruhe zwischen zwei Bewegungen länger andauert, als einen Moment im buchstäblichen Sinne, dieß thut hier nichts zur Sache. In diesem Moment ist die sich bewegende Gestalt versteinert worden; sie ist so zu sagen aus dem wirklichen Leben und aus der es spiegelnden Phantasie des Künstlers, wo sie ein Zeitleben fortdauernder Bewegung führte, in einen bewegungslosen Raum hereingesprungen und im Nu verzaubert worden, wie sie eben war. Eigentlich ein märchenartiger Vorgang, das Schicksal Dornröschens; der Königssohn ist die Phantasie des Zuschauers, in welcher auch hier das Bewegungslose auflebt, aber wir verfolgen in der erst allgemeinen Aufstellung der Hauptbegriffe diese Seite noch so wenig, als die näheren Gesetze, welche sich aus dieser wunderbaren Combination von Raum und Zeit, dieser bewegten Unbewegtheit oder unbewegten Bewegtheit für den Künstler ergeben.

2. Das Ueberspringen der Landschaft, schon zu §. 597 angedeutet, ist nun genauer in's Auge zu fassen. Das landschaftlich Schöne trat in der Lehre vom Naturschönen vor der (thierischen und) menschlichen Schönheit auf; da in dieser die Idee in voller Gegenwart sich adäquate Erscheinung gibt, so steht sie natürlich oben auf der Leiter und jene, weil sie nur dämmernde Spuren und Vorbilder des Geistes darstellt, unten als Anfangssprosse. Man sollte nun meinen, die Kunst, wo sie den Schritt zur Nachbildung concreten Lebens vollzieht, werde zuerst diese erste Stufe des Naturschönen als Stoff ergreifen. Dagegen ist schon zu §. 404 Th. I. S. 380 von dem tastenden Auge ausgesagt, daß die auf

Digitized by Google

es gebaute Phantasie die (thierische und) menschliche, nicht die landschaftliche sein werde. Es leuchtet nämlich zunächst ein, daß die Bildnerkunst das Landschaftliche nicht darstellen kann; das unorganisch Schöne, Licht, Luft, Erde ist ein Continuirliches, sie aber vermag ihren Bedingungen gemäß nur die volle, individuell scharf und bestimmt abgegrenzte Gestalt nachzubilden. Das erste Organische, die Pflanze, fällt ebenfalls schon darum weg, weil ja einzelne Pflanzen nicht wohl zur künstlerischen Darstellung kommen können, sondern nur eine Vielheit von Pflanzengebilden, die mit dem plastisch nicht nachahmlichen unorganischen Theile der Landschaft als seine schmückende Ueberkleidung ein Ganzes ausmacht; aber auch abgesehen von dieser Verbindung stellt sich Wiese, Gebüsch, Wald als ein Fortlaufendes dar, das aus demselben Grunde, wie die übrige Landschaft, bildnerisch nicht darstellbar ist. Die größere einzelne Pflanze, der Baum, kann allerdings in einem Gemälde zwar nicht für sich allein, ohne alle Umgebung, doch als Mittelpunct und eigentliche Aufgabe des Ganzen auftreten; in der Sculptur ist aber auch das einzelne Gebilde nicht darstellbar, denn es läuft ebenfalls in ein Continuirliches aus durch die, an sich zwar zählbare, dem Auge aber in das unbestimmt Viele überfließende Menge seiner Blätter und Zweige, und so liegt es also in der Bildung der Pflanze an sich, daß sie aus dem Umfang der plastischen Objecte wegfällt. Wenn demnach die Bildnerkunst das landschaftlich Schöne ihren Bedingungen gemäß nothwendig meiden muß und nur mittelbar durch gewisse Aushülfen, von denen seines Orts die Rede sein wird, andeuten kann, so scheint ein Widerspruch zu entstehen zwischen dem Stufengange des Naturschönen und dem des Systems der Künste. Dieser Widerspruch löst sich durch folgende doppelte Erwägung. Das landschaftlich Schöne an sich betrachtet, wie in der That das Leben der Idee in ersten, aber noch starr gebundenen Spuren darin angedeutet liegt, ist bereits von der absolut ersten, anfänglichen Kunstform benützt, denn diese, die Baukunst, haben wir ja erkannt als die Idealisirung der unorganischen Natur, zunächst und vorzüglich ihres festen Theils, der Erdbildung und des Krystalls, dann auch des Himmelsgewölbes, entfernter des Pflanzenreichs; die Flächen und Kreis-Ausschnitte des Wassers fanden wir ebenfalls in ihrem Linienreich enthalten. Dagegen wird das landschaftlich Schöne in ein höheres Licht gerückt durch die Seele des Zuschauers, die ihre Empfindungen leihend ihr unterschiebt. Dieser Act gehört einem Geistesleben an, das auf der Stufe vermittelter, einen Bruch mit der Natur voraussetzender Bildung steht, einer Bildung, welche jenseits der naiven Einfalt des tastenden Sehens liegt, das sich an die reife Natur, an ihr zeitiges, fertiges, so zu sagen ausgekochtes Werk als dasjenige hält, worin die zerstreuten Strahlen des Lebens im geschlossenen Bilde gesammelt dem Auge entgegentreten. Es kann dieß

Digitized by Google

hier, wiewohl wir darauf zurückkommen, durch eine Hinweisung auf die gemeine Erfahrung erläutert werden: das ungebunden spielende Schauen, durch das wir auf einem Spaziergang uns zu erfrischen suchen, ist zwar nicht das eigentlich ästhetische, doch diesem verwandt; da sind wir nun nicht jederzeit aufgelegt, uns in die einsame Landschaft zu vertiefen; wir fühlen, daß es einen besonderen Act kostet, diese an der eigenen Brust zum gefühlt fühlenden Bilde zu erwärmen; in manchen Momenten sind wir hiezu nicht innerlich, nicht subjectiv genug gestimmt, wir sehen uns nach Thier- oder Menschengruppen um, die uns den Stoff der Anschauung schon fertig entgegenbringen, so daß wir ihn nicht erst durch erhöhtes Thun des Gemüths gar kochen müssen; sie spielen uns etwas auf, sie nehmen uns das Geschäft ab. Daher übernimmt eine andere Kunstform, die wir als subjectiv gespanntere, über eine Kluft mit der Natur selbstthätiger hinüberwirkende kennen lernen werden, das landschaftlich Schöne in diesem Sinn als Stoff ihrer Nachbildung. Unsere Darstellung in der Lehre vom Naturschönen hat die hier unterschiedenen Seiten des Ansich und Fürsich noch nicht getrennt, in der Kunst fallen sie auseinander. — Gibt nun die Plastik keine Landschaft, so gibt sie ihrem Werke auch keinen Hintergrund. Es bringt seinen Raum, Luft, Erde, Wasser, Busch und Wald nicht mit, sondern wird in den gegebenen Raum hineingestellt und das Licht, das schon der zu Grund liegenden Anschauungsweise nur als Mittel für das tastende Sehen diente, ist auch für das Kunstwerk nur das aufzeigende Medium, das es sich von außen geben läßt. Auch künstliche Räume als Umgebung der Gestalt kann die Sculptur nicht darstellen; denn obwohl sie als ein theilweise Geschlossenes erscheinen, geriethe sie doch auch hier in eine Folge der Entfernungen und Vertiefungen hinein, die als ein Continuirliches ihren Bedingungen widersprächen. Nicht einmal den nächsten Boden gibt sie mit; das Postament der Statue, wovon noch besonders die Rede sein wird, ist keine eigentliche Nachahmung desselben. Wie die Landschaft, so wird der künstliche Raum dem Bildwerke von außen gegeben, und zwar vom Architekten. Dieß ist nun zwar eine Umgebung, die von der Kunst geschaffen ist, aber von einer andern, so daß sie nicht als ein Theil desselben Kunstwerks, des plastischen, gelten kann. Doch findet eine Beziehung statt, von der im Verlaufe noch bestimmter die Rede sein muß, eine Beziehung ähnlich der des bewohnenden Menschen zu seiner Wohnung: da ist nun eben das plastische Gebilde jenes von der Baukunst vermißte, erwartete Subject und es leuchtet nun die besondere Innigkeit in dem Verhältniß beider Künste ein; diese schafft einen Raum und hat keinen idealen Bewohner dazu, jene schafft den idealen Bewohner und hat keinen Raum für ihn; so greift jede genau in die Lücke der andern.

Digitized by Google

§. 600.

Von dem Geſetze der Schwere in ihrem Materiale, deſſen ſtoffartiger Kern mit der Form, welche ihm als geiſtiger Mantel übergeworfen iſt, doch unmittelbar in keiner Beziehung ſteht, iſt die Bildnerkunſt in der Weiſe abhängig, daß in der Darſtellung des organiſch frei beherrſchten Schwerpuncts jene wirkliche Schwere noch mittelbar mitwiegt. Dieſer Reſt von architektoniſch ſtructiver Bedingtheit äußert ſich auch in einer, der Plaſtik noch anhängenden Spaltung zwiſchen Erfindung und Ausführung.

1. Der Nachklang der Architektur in der Plaſtik iſt noch weiter zu verfolgen; die Schwere des Materials muß zunächſt beſonders ins Auge gefaßt werden. In der Baukunſt iſt dieſe Eigenſchaft als ſolche weſentlich; dieſe Kunſt iſt an ſich ein Kampf mit der Schwere, ſie ſoll innerhalb ihrer ſelbſt überwunden werden (§. 557), d. h. man ſoll dem ausgeführten Werke anſehen, daß das Material ſchwer iſt, die Schwere aber ſtructiv benützt, durch gegenſeitige Spannung der Werkſtücke zu einer ſowohl zweckmäßigen, als auch rhythmiſch ſchön wirkenden Dienſtleiſtung ſo gezwungen wurde, daß ſie dem überliſtenden Zwang freiwillig zu folgen ſcheint. Trotz dieſer Ueberliſtung, ja in ihr und durch ſie ſoll aber die Schwere für das Auge und das in ihm enthaltene Wägen noch in ganzer Kraft da ſein, darauf ruht ja eben der im engſten Sinn monumentale Charakter dieſer Kunſt. Das Auge fühlt ſich von der bearbeiteten Oberfläche mitten in den Kern der Werkſtücke hinein und vergegenwärtigt der Phantaſie, wie ſie laſtend aufliegen und doch durch die Kunſt ihrer Stellung ſchwungvoll zu ſteigen, zu ſchweben ſcheinen. In der Bildnerkunſt verhält es ſich damit zunächſt völlig anders: es handelt ſich nur von der Oberfläche, wie ſie die Bearbeitung darſtellt; was hinter ihr im Innern ſich befindet, geht die äſthetiſche Wirkung gar nichts an. Gerade an der Bildnerkunſt läßt ſich am beſten zeigen, was unter dem „reinen Schein", unter „der Ablöſung der auf der Oberfläche hervortretenden Geſammtwirkung von den ſie bedingenden Theilen der innern Zuſammenſetzung" (§. 54) verſtanden wird, und von ihr iſt entnommen, was dort aus Hogarth angeführt iſt: man müſſe das Kunſtwerk ſo betrachten, als ob „Alles, was inwendig iſt, ſo rein herausgenommen ſei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schaale, die man ſich aus reinen Linien gebildet vorſtellen muß und deren innere und äußere Fläche ganz gleich iſt." Der Zuſatz hebt auch den Begriff einer dünnen Schaale wieder auf; die Form in der Plaſtik iſt vielmehr eigentlich, im Verhältniß zum Material, ein reines Nichts, eine Negation, eine Null, und gerade dieß iſt ihre unendliche Poſition. Schon der naturſchöne Körper wird in

Digitized by Google

der plastischen Betrachtung so aufgefaßt, daß es die reine Grenze des Festen ist, um was es sich handelt. Die im Innern des Körpers gährenden, kreisenden, webenden, bauenden Kräfte wirken so, daß die Glieder und ihre Bedeckungen überall eben bis zu diesen Puncten sich ausdehnen und hier aufhören, sich nicht weiter in den Raum hinein erstrecken; aufgefaßt werden gerade nur diese Puncte, Linien; das Körperliche, das sie ausfüllt, wird nur im nicht rein ästhetischen, sondern pathologisch gemischten Eindruck als solches stoffartig mitgefühlt, der Künstler, — man kann nicht sagen, er abstrahire schlechtweg davon: er abstrahirt nicht und abstrahirt doch; das warme Leben ist in der Oberfläche mitergriffen und zugleich, als Empirisches, vergessen; es wird in einem Tasten wahrgenommen, das nur im Auge ist, es ist kein Begehren da, wirklich zu tasten; der Gliederbau wird durchgefühlt als ein fester, solider und doch schwebt „schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen" vor dem entzückten Blicke die reine Gestalt. So in der Auffassung; entschieden und vollendet wird dieser, als eine Art von Aushöhlung zu bezeichnende Act in der läuternden, das Ideal herstellenden Phantasie und im Kunstwerk. Es ist auch hier noch ein Nicht-Abstrahiren im Abstrahiren; Marmor zeigt die sammtene Haut, die weichere Musculatur, Erz die härtere athletische Bildung; es wirkt so die innere, körnig weichere oder sprödere Textur des Materials in der Oberfläche mit, aber doch nur als ein Anklang, ein Hauch, der nimmermehr den Zuschauer bestimmt, sich wirklich in den Stoff des Materials hineinzuversetzen. Es bleibt also bei dem „geistigen Mantel", der, dem Material übergeworfen, das einzig Bestimmende im ästhetischen Eindruck ist; es wird am Stein so lang weggeschlagen, bis eben die Grenzen da sind, welche die schönen Linien bilden; was zurückbleibt, geht die Schönheit nichts an; bei dem Erzguß ist es zwar umgekehrt, die flüssige Masse ergießt sich in einen Model, aber das ästhetisch Bestimmende ist, daß sie eben bis dahin und nicht weiter fließen kann und was diesseits der Linie, wo das Erz nicht weiter kann, als nach dem Guß verhärteter Metallstoff bleibt, geht die künstlerische Wirkung nichts an, außer sofern seine Textur eine so oder so bestimmte Art der Oberfläche bedingt. Hat nun also der Bildhauer mit der Materialität des Materials in diesem Sinne nichts zu thun, so geht ihn auch die Schwere des Materials nichts an und er ist darin vom Baukünstler durch eine weite Kluft getrennt. So scheint es zunächst; allein die Sache wendet sich bei näherer Betrachtung anders. Jene reinen Linien sind und bleiben die Grenzen einer Gestalt, welche — es ist zuerst vom nachgebildeten, lebenden, naturschönen Körper die Rede — schwer ist. Er soll zur Darstellung kommen als ein beweglicher oder bewegter, und zwar im Sinne organisch freier Bewegung. Diese verhält sich zur Schwere so,

Digitized by Google

daß sie den Schwerpunct frei verändert, sie hebt in der Bewegung ihre Schwere zugleich auf, und bleibt ihr zugleich verfallen. Dieses sein Verhältniß zur Schwere sieht man dem Körper in den Linien seiner Formen trotz der Abstraction von den stoffartigen Bedingungen der Schwere wesentlich an. Fassen wir nun wieder das plastische Kunstwerk in's Auge, so hat es der Bildner zwar nicht mit der Schwere des Steins, Erzes als solcher zu thun, aber er ist davon abhängig; er muß zusehen, daß sein Bildwerk nicht durch Uebergewicht falle, breche. Es soll sicher in seinem Schwerpuncte ruhen. Das geht zunächst das Werk als Kunstwerk, den schön dargestellten Gegenstand, nichts an; was diesen betrifft, so sehen wir ja an ihm in der genannten Weise organisch beherrschte Schwere, welche mit jener gemein wirklichen Schwere des Materials nichts zu schaffen hat. Allein diese zwei zunächst gegeneinander völlig gleichgültigen Schweren werden nun doch in eine Beziehung zu einander treten; unvermeidlich muß sich eine Uebertragung der einen auf die andern einstellen. Droht der Marmor, das Erz zu fallen oder zu brechen, so haben wir den Eindruck, als sei die dargestellte Gestalt im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen, einzuknicken; die Schwere, die ihr eigen ist und die sie nur offenbart, indem sie sie frei beherrscht, droht sich dieser Beherrschung zu entziehen und plump gegen die Gestalt zu wirken. Gerade also wie im lebendigen Leib Fleisch und Blut, wie an der Oberfläche des Kunstwerks die Textur der Masse durchgefühlt wird, so in der Stellung des Ganzen die Schwere derselben. Sie wiegt, vergessen und doch über ihre Vergessung hinüber wirkend, im Gesammteindruck mit. Es wird sich zeigen, welche wichtige Bestimmung über das Wesen dieser Kunst und welches Stylgesetz daraus hervorgeht; hier leuchtet ein, daß auch in diesem Punct eine Reminiscenz der Baukunst, ein Architektur-artiges in der Bildnerkunst noch sich geltend macht. Die Kunst ist nicht mehr wie dort auf die Schwere als auf den spezifischen Mittelpunct ihres Wesens gerichtet, aber sie hat es mit ihr zu thun in dem Sinne, daß die nöthige Berücksichtigung der eigentlichen, rohen Schwere des Materials ihr umschlägt in ein ästhetisches Gesetz der Behandlung des dargestellten Gegenstandes, in welcher man jene so mitfühlt, daß sie sich in die organisch zu beherrschende Schwere des schönen Leibes auflöst.

2. An dieser Stelle sind die Verwandtschaftslinien zwischen der Bau- und Bildnerkunst dahin zusammenzufassen, daß in dieser auch noch ein Rest jener Diremtion zwischen dem erfindenden Künstler und dem ausführenden Techniker sich erhält, welche dort in ihrer ganzen Bestimmtheit sich geltend macht und ihren Grund in dem roheren Kampfe hat, welchen die Schwere und Härte des Materials fordert; in der Plastik ist etwas von diesem Kampfe noch übrig, was den Künstler bestimmt, von einem Theile

Digitized by Google

der Ausführung seine Hand zurückzuziehen. Nur von einem Theile: er leitet die Ausführung nicht blos, aber sie hat eine rohere, eine handwerksmäßige Häfte, das erste Zuhauen des Steins aus dem Groben; diesen Theil überläßt der Künstler dem bloßen Techniker, obwohl er ihn selbst gelernt haben, verstehen muß. Dagegen macht sich die concrete Einheit der Idee und der Form, zu welcher sich die Kunst als Plastik erhoben hat, schon in dem völlig veränderten Umfang der Vorarbeit geltend: der Künstler entwirft nicht blos einen Riß, sondern er führt ihn auch im Modell aus; es fällt also auf die Seite der Erfindung selbst eine, obwohl nur vorläufige, Ausführung, und zwar deßwegen, weil es sich in dieser Kunst von einer durch und durch beseelten Form handelt, welche erfordert, daß sie als Ganzes von der Künstlernatur hergestellt werde, deren erfindender Geist in den fühlenden Finger, unter der Ausführung immer noch abwägend, ändernd, bessernd in Einem ununterbrochenen Flusse übergehen muß. Aber auch die Ausführung kann nicht als Ganzes dem bloßen Techniker überlassen werden; wo das Feinere, der Sitz der Schönheit in der äußersten Linie, der Hauch des Lebens, der Beseelung beginnt, hat der Künstler selbst die Hand anzulegen. Wenn also in der Baukunst zwei Momente, Erfindung und Ausführung, nur durch das Band der Leitung der letztern von Seiten des Künstlers verbunden, einander gegenübertreten, sind es hier drei Momente: das erste die Erfindung sammt der vorläufigen Ausführung, das dritte der ächt künstlerische Theil der Ausführung, beide Momente Sache des Künstlers, das zweite der gröbere anfängliche Theil der Ausführung, geleitet vom Künstler und vorgenommen nach dem Muster seines Modells mit Hülfe des dem architektonischen Messen noch sehr verwandten Mittels des Punctirens. Also hier zwei Extreme, worin der Künstler thätig ist, und diese nehmen das Moment der bloß äußeren Technik, inniger am Bande der Kunst gehalten, in die Mitte. Bei dem Gusse verändert sich die Sache einigermaßen: der Künstler muß das Modell sorgfältiger ausführen, weil er es an den Gießer abgibt, der es nicht, wie dort der Steinmetz, nur theilweise, sondern so vollständig ausführt, daß dem Künstler nur wenig am Einzelnen zu thun übrig bleibt. Das dritte Moment ist daher unbedeutender, das erste umfaßt eine ausführlichere Thätigkeit des Künstlers, das zweite dagegen ist weniger handwerksmäßig, denn der den Guß zurichtende und leitende Techniker muß, wo nicht der erfindende Künstler selbst, doch ungleich mehr Künstler sein, als der aus dem Groben arbeitende Gehülfe des Bildhauers. Dagegen zerfällt die Thätigkeit auf dieser Seite noch einmal in zwei Seiten: der Gießer-Meister ist mehr nur leitend und braucht selbst wieder bloße Techniker zu Gehülfen.

Digitized by Google

§. 601.

Die Darſtellung im feſten, dichten Materiale bringt den Vortheil mit ſich, daß das Kunſtwerk, auch darin dem Bauwerk ähnlich, außer der Hauptſeite noch verſchiedene Seiten dem umwandelnden Zuſchauer darbietet und ſo eine Vielheit von Kunſtwerken in ſich ſchließt; aber ſie gebietet auch Sparſamkeit in der Anzahl der zu einem Ganzen verbundenen Geſtalten, weil dieſelben einander decken.

Um Alles zuſammenzuſtellen, worauf zunächſt die allgemeine Weſensbeſtimmung der Bildnerkunſt zu begründen iſt, muß die Natur der feſten Form als dichte und hiemit die Verwandtſchaft mit der Architektur noch von einer neuen Seite aufgefaßt werden. Das Feſte, Dichte im Raum ſtellt ſich als ein undurchſichtig Vielſeitiges dar. Auch darin gleicht das Bildwerk dem Bauwerk. Im Producte der Kunſt wird aber immer eine Seite die herrſchende ſein: es iſt im Bauwerke die Façade, im Bildwerke der Sehpunct, auf den es berechnet iſt. Umwandelt man aber dieſes, wie ein Bauwerk, ſo zeigt es einen noch ungleich mannigfaltigeren Reichthum verſchiedener Seiten, als jenes, weil die concrete organiſche Geſtalt bei jedem Stücke weſentlich anders und in neuer Weiſe bedeutend erſcheint. Verſchiedene Zweige und Aufſtellungsarten bringen freilich Beſchränkungen mit ſich, wir haben aber hier vorerſt das Weſentliche aufzufaſſen. Das plaſtiſche Werk wird ſo zum Inbegriff einer Vielheit von Kunſtwerken, aber dafür hat es ein großes Opfer zu bringen: jeder Theil, der für den Zuſchauer hinter einen andern Theil zu ſtehen kommt, wird von dieſem gedeckt; dieß iſt nicht ganz zu vermeiden, die Plaſtik braucht es nicht einmal ganz vermeiden zu *wollen*, aber der Spielraum des Zuläſſigen iſt eng und ſeine Enge fordert natürlich ſparſame Gruppirung. Wir ſtellen hier dieſes Geſetz erſt einfach auf, alles Weitere bleibt den Stellen vorbehalten, wo wir die tieferen Ergebniſſe ziehen und wo dieſe ſpezieller zu erörtern ſind.

§. 602.

Das innerſte Weſen der Bildnerkunſt beſtimmt ſich gemäß dieſen Grundzügen, zuerſt von der Seite des *Künſtlers* betrachtet, dahin: in die *bildende* Phantaſie iſt nun eine *ſubjective Erwärmung* durch die *empfindende* eingetreten, aber der Strom der Empfindung hält ſich beruhigt an das Feſte der Geſtalt und im *Kunſtwerke* ſchlägt er ſich in der klaren, kalten, gemeſſenen, gegenſtändlichen Ruhe der im harten Material nachgebildeten Form nieder, durch welche ſich die Geſtalt, von allen Beziehungen zu Umgebendem getrennt,

Digitized by Google

scharf und streng in sich abschließt: ein reines Gleichgewicht des Subjectiven und Objectiven, eine reine Mitte zwischen der im strengsten Sinn bildenden und empfindenden Phantasie.

Wir werden, dieß ist hier vorauszuschicken, als dritte und letzte in der Gruppe der bildenden Künste eine Kunst finden, in welcher die bildende Phantasie eben auf dem Puncte steht, sich in die empfindende aufzulösen. Die Bildnerkunst steht genau in der Mitte zwischen dieser und der Baukunst. Es ist nämlich als ein tieferes, innigeres Einströmen der Empfindung zu begreifen, wenn nun der gefühlte Hauch und Duft des Seelenlebens in seinem Körper als Gegenstand der Kunst ergriffen und der starre Stein zum idealen Abbilde dieses schwungvoll belebten Ganzen beseelt, verklärt, durchwärmt wird. Man kann dieß auch, wie es zu §. 539 mit der nöthigen Verwahrung geschehen ist, als ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie in der bildenden bestimmen; das plastische Sehen ist ein Sehen seelenvoller Gestalt, bewegtes, fühlendes Sehen, wie solches in der Malerei von jener Fesslung der bildenden Kunst bereits zu einem schwebenden Scheine sich zu befreien beginnt; aber als tastendes hält es sich noch fest in der räumlichen Fesslung. Diese empfindungsreiche Erwärmung ist zugleich wesentlich Eintreten des subjectiven Moments (vrgl. zu §. 538); das subjective Leben wird Stoff und in erhöhter, im dargestellten Stoff sich selbst empfindender Weise Organ der Darstellung; verschwunden ist die geometrische Kälte und Nüchternheit des Zweckmäßigen im Architekten und der fühlende Nerv umspannt den von Leben und Seele durchzitterten Gliederbau. Aber mitten im Flusse kühlt sich der glühende Strom der Empfindung ab und legt sich beruhigt um die Bildungen dieses Baues, in welchen seine innere Seele fest und greiflich sich niederschlägt; dann, wenn der Künstler zum Schaffen übergeht, krystallisirt sich der warme Fluß vollends im festen, harten Gebilde, das er dauernd, unbewegt hinstellt; jene Kugel, mit deren Flug wir (Anm. zu §. 550) den Uebergang des Ideals aus der Seele des Künstlers in die des Zuschauers verglichen haben, schlägt in der Mitte des Laufs nicht nur auf, sondern bleibt scheinbar ruhig liegen, bis sie bei der ersten Berührung (vom Blicke des Zuschauers) ihre nur verborgene Schwungkraft wieder geltend macht und aufspringt. Dieß Erkalten, dieß Stehenbleiben ist Verfestigung im Objectiven, streng objective Bestimmtheit. Im Bildner ist Wärme und nüchterne, messende Kälte, gewichtige Ruhe zu gleichen Theilen gemischt, daher auch der scheinbare Widerspruch der Erfahrung, daß in der neueren Zeit der strenge und ernste Skandinavier, der nüchterne Norddeutsche in einer Kunst sich vorzüglich hervorthut, worin im Alterthum der jugendlich frische und affectvolle Grieche der Meister war

Digitized by Google

und deren Werk das Weib lebhafter zu fühlen pflegt, als das des Malers. Der Eindruck dieses Werks entspricht denn genau jenem Gleichgewicht von Wärme und Kälte, Bewegung und Ruhe im Künstler. Es stellt ein von innen heraus bewegtes subjectives Leben dar, aber diesem Leben sind in dem Momente, wo es aus sich herausgehen, in Anderes übergehen wollte, die Fäden, die lebenswarmen Beziehungen, welche die wirklich lebendige Gestalt mit der umgebenden und zuschauenden Welt verbinden, durch eine plötzliche Versteinerung durchschnitten, es ist plötzlich einsam geworden und genöthigt, für sich ein Ganzes zu sein; es ruht nun einfach in sich, ist in eine Thatsache verwandelt, die, fertig und vollendet, nach keinem Freund und Feind fragt, die man nehmen muß, wie sie ist, kein Werden mehr, sondern ein Gewordenes, ein Sein. Dieß ist die Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue in sich. Bewegtheit des dargestellten Moments und sichtbare Bestimmung, die Phantasie des Zuschauers in lebhafte Thätigkeit zu setzen, ist damit vollkommen vereinbar, und die geistvolle Beweisführung A. Feuerbachs (D. vatic. Apollo) für die Bewegtheit und den lebendig ergreifenden Eindruck als das Hauptziel, worauf der antike Bildhauer arbeitete, hebt, wie wir sehen werden, jene Merkmale nicht auf. Suchen darf allerdings das Werk den Zuschauer nicht, kein Kunstwerk soll es, das Werk dieser Kunst am wenigsten; es will gesucht sein ohne daß es selbst sucht, es trennt sich bei dem ersten Anblick durch eine feste Scheidewand von ihm, es sagt: was geht es mich an, wenn du mich liebst, aber es weiß doch, daß es geliebt werden muß. Die Liebe ist eine ernste, die Statue will wie eine charaktervolle und tiefe weibliche Natur erst verstanden sein, ehe sie geliebt wird; verstehen muß man, was Gliederverhältniß, Rhythmus der Bildung und Bewegung, gewichtiger, durch seinen Leib ergossener Ausdruck ist, ehe die warme Empfindung, die Kunstfreude sich einstellt. Feuerbach sagt (a. a. O. S. 9): „das plastische Kunstwerk ist weniger Seele, als Gestalt; es will mehr begriffen und verstanden, als genossen, mehr beschaut, als empfunden werden"; richtiger glauben wir beides in diesem Verhältniß der Aufeinanderfolge aufzufassen, die dann, da der Genuß immer auf das strenge Verständniß gegründet bleibt, in ein Gleichgewicht beider Momente sich aufhebt. So sehen wir denn im subjectiven Eindruck wie im Werke selbst und im Künstler das Subjective in das Objective versenkt und beide zu gleichen Theilen gemischt, und wir haben hiemit die reine Mitte des Subjectiven und Objectiven in dieser mittleren Kunst unter den bildenden Künsten. Hegel (Aesth. II, S. 359) bezieht diese Bestimmung unmittelbar auf das Substantielle des Geistes, wie ihn die Bildnerkunst zur Darstellung bringt; wir fassen die Sache noch nicht in dieser näheren psychologischen Bestimmtheit, sondern begründen diese Sätze nur

Digitized by Google

erſt ganz allgemein auf die Darſtellungsweiſe, wie ſie mit dem Material gegeben iſt, um dieſelben erſt weiterhin in die Tiefe ihrer Bedeutung zu verfolgen.

§. 603.

Aus der Feſtigkeit, der Härte und der durch ſie bedingten Schärfe der Umriſſe, der Farbloſigkeit und Abweſenheit weiterer Umgebung, der Gemeſſenheit, der Unbewegtheit, der nothwendigen Sparſamkeit in der Zahl der in einer Darſtellung zu verbindenden Geſtalten, wodurch dieſe Kunſt zu der Aufſtellung blos Einer Figur als einer ihr beſonders entſprechenden Aufgabe hingedrängt wird, ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt ſehr beſchränkte Mittel hat, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komiſches aufzulöſen, daß vielmehr für ſie das Geſetz der directen Idealiſirung entſteht, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß.

Es fällt bei keiner Kunſt ſo ſehr in die Augen, als bei der Plaſtik, wie jede Beſchränkung, welche durch die Darſtellungsbedingungen gegeben iſt, in eine poſitive Quelle äſthetiſcher Vortheile umſchlägt, richtiger: wie jede Beſchränkung nur die andere Seite einer urſprünglich ſo gewollten beſtimmten Art von Schönheit iſt. „Eng zieht ſich die Grenze der Sculptur, aber die Schranke führt ſie nach oben" (Tölken Ueber d. Basrelief S. 156). So folgern wir hier ein großes poſitives Grundgeſetz zunächſt negativ aus den bisher aufgeführten Grenzen unſerer Kunſt. Das Häßliche iſt äſthetiſch gültig, ſofern es ſich in ein Furchtbares oder in ein Komiſches auflöst (vergl. §. 98. 100. 106. 108. 113, beſonders aber 148 ff.). Es erhellt nun, wie beſchränkt die Mittel der Bildnerkunſt ſind, Häßliches in dieſer Weiſe aufzulöſen, wie beſchränkt ſie alſo in der Aufnahme des Häßlichen überhaupt iſt. Die Abweichung von der reinen Linie edler organiſcher Form, ſei ſie nun ein urſprünglicher Fehler, Abſonderlichkeit, grellere Eigenheit angeborner Körperbildung, oder Folge früherer Leiden, oder unmittelbare Wirkung innerer oder äußerer heftiger Bewegung, oder Ausdruck einer zur andern Natur gewordenen Charakter-Verdrehung, muß, in dem harten Materiale verfeſtet, zur unerträglichen Härte werden; ſo manche vermittelnde, mildernde kleine Zwiſchenform fällt in der Behandlung weg, weil ſie der Beſtimmtheit und Mächtigkeit des wuchtig feſten Materials widerſpricht; die Umriſſe ſchneiden ſich ſcharf vom jeweiligen Hintergrund ab, ſie ſind durch keine vom Künſtler mitgegebene atmoſphäriſche Einhüllung und Local-Umfaſſung gelockert. Dieß hat weſentlich ſeinen Grund im Mangel der Farbe; die Farbe löst aber Mißklänge der Linie nicht nur überhaupt, ſondern ſpeziell auch dadurch

Digitized by Google

auf, daß sie das Auge auf die geistigen Tiefen des Ausdrucks hinlenkt; die letztere Form der Auflösung nimmt den Umweg durch das Furchtbare, auch nur im weiteren Sinn Erhabene, oder das Komische, und dieses weite Gebiet der ästhetischen Versöhnung mit dem Häßlichen ist denn der Bildnerkunst ebenfalls verschlossen. Positiv verlangt die Baukunst-artige Grundlage fester Maaße ebenfalls eine strenge Grenzlinie in der Abweichung vom rein allgemeinen Typus regelmäßig schön entwickelter Menschengestalt. Die Unbewegtheit ist zwar eine Fesslung bewegter Gestalt, aber es gibt eine Heftigkeit der Bewegung, welche häßlich ist, und durch Fesslung im festen Material ist ja eben eine Reihe weiterer Bewegungs-Momente, wodurch die häßliche sich successiv auflösen würde, ausgeschlossen. Wo viele Figuren in eine Handlung vereinigt sind, geht das Auge von der unschöneren, selbst häßlichen weiter zu andern und findet Ersatz; vereinigt sich dieß mit der Farbe, so fällt das Gewicht auf den Ausdruck der Handlung und die Gestalten können, obwohl mehr bedeutend, als im Einzelnen schön, doch zu einem schönen Ganzen zusammenwirken. Die Bildnerkunst ist aber, wie wir gesehen haben, auf Sparsamkeit in der Zahl der in einem Werke verbundenen Figuren angewiesen und gerade an dieser Stelle ist eine natürliche Folge dieses Gesetzes noch zu ziehen: das gegenseitige sich Decken der Theile fällt beinahe völlig weg bei Einer Figur; dieß ist zunächst ein äußerer Grund, warum die Aufstellung nur Einer Gestalt, die Statue, der Bildnerkunst ganz besonders zusagend sein muß. Erst hier heben wir dieß Ergebniß aus §. 601 hervor, weil es zusammentretend mit den übrigen jetzt gezogenen Folgerungen und zugleich mit ihnen von dem blos äußerlich motivirten Ausgangspuncte zu einer tieferen, positiven, in das innerste Wesen unserer Kunst eindringenden Bestimmung hinführt. Es folgt nämlich aus sämmtlichen nun entwickelten Bedingungen, daß bei so beschränkten Mitteln der Fortleitung des Auges von einer Gestalt zur andern, bei dem Mangel jedes Fortgangs von der Form zu einem über sie hinausliegenden, durch die Farbe zu gebenden Ausdruck, von der dargestellten Bewegung zu weiteren *die einzelne Gestalt schön sein muß*: das Auge muß die Schönheit *jetzt, hier, auf diesem Puncte* finden. Sind auch mehrere Gestalten in einem Werke vereinigt, was ja durch jenes Gesetz der Sparsamkeit nicht ausgeschlossen ist, so wird doch keine derselben einem aus einer solchen Summe von Ursachen fließenden obersten Gebote sich entziehen dürfen. Das Häßliche, *soweit* es in engen Grenzen zulässig ist, wird in einem gewissen Sinne *selbst schön* sein müssen: selbst, d. h. auch ohne Auflösung in ein geistig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komisches geistig verwickelter Art. Auch dieser Punct wird sich übrigens im Folgenden durch weitere Momente näher bestimmen und begründen. Es tritt

Digitized by Google

nun aber mit dieſem Geſetze, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ein Styl-Prinzip auf, deſſen Kampf mit einem entgegengeſetzten uns von hier an durch alle Kunſt und als innerſte Seele der Bewegung durch die Geſchichte der Künſte begleiten wird: das Prinzip der directen Idealiſirung. Was es bedeutet, iſt zunächſt im Bisherigen einfach ausgeſprochen: das Kunſtwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem, was unmittelbar nicht ſchön oder häßlich iſt, fortzugehen zu einem Weiteren und ſchließlich zu einer Geſammtwirkung, worin es ſich zur Schönheit aufhebt; es iſt alſo der Prozeß der Anſchauung nach dieſer Seite nicht ein vermittelter, ſondern ein einfacher. Das Schöne überhaupt iſt weſentlich die den trübenden Zufall ausſcheidende Zuſammenziehung des unendlichen Fluſſes der Dinge auf Einen Punct: das Reine und Vollkommene ſoll nicht durch Wechſelergänzung der Erſcheinungen im Fortgange ſich ergeben, ſondern in dieſer Erſcheinung, nicht anderswo und ein andermal, ſondern hier gegeben ſein (vergl. §. 52. 53). Dadurch iſt an ſich nicht ausgeſchloſſen, daß ein Kunſtwerk innerhalb ſeiner jenen Fortgang dem Schauenden zumuthe, wenn es nur als ganzes Einzelnes ſchön iſt; aber in der Bildnerkunſt iſt dieß in engere Grenzen eingeſchränkt, hier gilt jene Grundbeſtimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunſtwerk als einem Ganzen, ſondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein Theil des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunſtwerks iſt. „Die Plaſtik iſt genöthigt, die Schönheit des Weltalls faſt auf Einem Puncte zu zeigen" (Schelling Ueber d. Verh. d. bild. Künſte zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der directen Idealiſirung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte. Die Unterſuchung dieſes wichtigen Punctes iſt unſerer weitern Entwicklung vorbehalten.

§. 604.

Das Weſen der Bildnerkunſt als reine Einheit des Subjectiven und Objectiven enthält aber auch die qualitative Grundbeſtimmung für die beſondere Weiſe, in welcher auf dem plaſtiſchen Standpuncte das Schöne aufgefaßt und dargeſtellt wird: die ſchöne Geſtalt erſcheint als der Bau der Seele, als ein Gewächſe, das die bewohnende Seele getrieben, die Seele als unmittelbar Eines mit dieſem ihrem Glieder-Bau und Wuchs; ſie iſt einfach die Idealität ihres Leibs, wie dieſer ihre Realität. Schon hieraus ergibt ſich, daß die Bildnerkunſt eine Darſtellung vollkommener Naturen iſt.

Wir wiſſen jetzt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, jede Kunſt hat aber ihre qualitativ eigene Auffaſſung und Darſtellung des Schönen und

Digitized by Google

welcher Art dieselbe in der Plastik sei, ergibt sich, wenn wir den Begriff des reinen Gleichgewichts des Subjectiven und Objectiven heraufnehmen und in seine bestimmte, besondere Wirkung verfolgen, wie dieß in der Allgemeinheit, in der sich §. 602 hielt, noch nicht geschehen ist. Versenkt sich nun in dieser Kunst das Subjective ganz in das Objective, so daß es nichts zurückbehält, sondern eben in diesem ganz gegenwärtig ist, so heißt dieß in der nun eintretenden bestimmten Anwendung: Leib und Seele fallen bruchlos in Eines zusammen, „sind wie mit Einem Hauche geschaffen; die Kraft, wodurch ein Wesen nach außen besteht, ist mit der, wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen" (Schelling a. a. O.). Die Bildnerkunst stellt den wahren philosophischen Begriff des Verhältnisses zwischen Seele und Leib in seiner ersten einfachen Grundbestimmung verwirklicht dar, wonach die Seele schlechthin die Idealität des Leibs, dieser die Realität der Seele ist. Dieser Begriff vertieft sich in weiterer Entwicklung: die Seele, zum selbstbewußten Geist und Willen erschlossen und gesammelt, hebt sich unendlich über ihre endliche Erscheinung; aber in dem so zur Reife gediehenen Begriffe darf die Grundbestimmung der Einheit nicht verloren gehen, sondern muß festgehalten werden, daß die endliche Erscheinung schlechthin untrennbares Gefäß auch des unendlich über sie gehobenen Geistes bleibt, daß sie den obwohl unendlich über sie hinausgewachsenen Inhalt doch als den ihrigen auch *adäquat* an sich darstellen muß. Es wird eine Kunst auftreten, welche diesen Bruch *und* seine Versöhnung in ihr Bereich zieht; die Bildnerkunst aber liegt *hinter* dieser Spaltung auf dem Boden des einfachen Begriffs. Nicht als ob sie nur Kinderseelen darstellte: Geist, Charakter, das Ethische überhaupt kann ihr ja, wie wir dieß in anderem Zusammenhang schon zu §. 598 berührt haben, nicht fehlen, sonst wäre sie nicht Kunst, ja wir werden mit Nächstem sehen, wie gerade dieser Gehalt recht ihr eigen ist; es muß vielmehr Charakter-Gehalt und Alles, was gut und würdig und groß ist, darstellbar sein schon auf dem Boden des einfachen Verhältnisses; welche Bildungsform des psychischen Lebens dieß voraussetzt, wird im folgenden §. ausdrücklich zur Sprache kommen, hier halten wir zunächst einfach den Grundbegriff der Einheit von Seele und Leib fest und bleiben daher bei dem schlichten Ausdruck „Seele" für das geistige Prinzip. Nicht umsonst haben wir für dessen leibliche Erscheinung das Wort „Bau" gewählt; er bezeichnet das Architekturartige in der Bildnerkunst, wie es nun tiefere Bedeutung gewinnt: die Seele erscheint in ihrem Leib als ein Bauendes; mit demselben innern Weben, worin sie ihre geistigen Kräfte entwickelt, baut sie in Einem Schlage auch ihre Glieder; ihr Leib wächst mit ihr, es ist Ein ungetrennt Gewordenes, Gewachsenes; dieß ist der tiefe, feine Sinn des Ausdrucks: Gewächse,

Digitized by Google

den Winkelmann so sehr liebt. Es ist ein Entwirken von innen heraus: „hier lag das Kind, mit warmem Leben den zarten Busen angefüllt, und hier mit heilig reinem Weben entwirkte sich das Götterbild.“ Hier gibt es keine Anmuth ohne die Wellenlinie schwungvoller Formen, keine Würde mit flacher Brust und schlechten Schenkeln, keinen starken Willen mit dürftigen Muskeln und wenn die Gymnastik vollendet, was die bauende Seele gewoben, so ist sie als Sitte der Ausfluß eben dieser ursprünglich naturvollen, so gleichmäßig nach innen und außen bauenden Seele. In diesem Verhältnisse reinen Entsprechens muß der Leib ein rein tüchtiger, ein mangelloses Organ für alle Zwecke, Bewegungen und Regungen der Seele, die Seele eine durchaus gesunde sein; Beides fordert einander. Damit ist die Schlußbestimmung des §. gegeben. „Die Plastik kann ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, Alles, was sie in der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein“ (Schelling a. a. O.).

§. 605.

Das Seelenleben, wie es der Begriff der Vollkommenheit in diesem Zusammenhang voraussetzt, ist wesentlich das naive, das sich aus seinem Innenleben nicht in die Tiefen der Innerlichkeit zurückzieht. Diese Naturform des Geistes schließt aber Fülle des ethischen Gehaltes so wenig aus, daß vielmehr jetzt alle technischen Grenzen der Bildnerkunst als positive Kräfte erscheinen, in denen ebensoviele Tugenden des Charakters sich ausprägen. Die solide Festigkeit, Schwere, Gemessenheit, farblose Formbestimmtheit, Unbewegtheit wird nun zunächst zum Ausdruck der Gediegenheit, Gewichtigkeit eines Charakters, der im Allgemeinen des sittlichen Lebens, weil er es als sein eigenes in sich trägt, als im Schwerpuncte seiner substantiellen Selbständigkeit ruht und daher der Verewigung durch eine Kunst werth ist, die mit der Architektur den Grundzug des Monumentalen gemein hat. Aus allen diesen Bestimmungen (§. 602 — 605) ergibt sich nun, daß in dieser Kunst der Standpunct des einfach Schönen der herrschende ist, von welchem aus auch das Erhabene und Komische, wiefern es zulässig ist, behandelt wird.

1 2

1. Wir haben die unmittelbare Einheit der Seele und des Leibs als ästhetisches Prinzip der Plastik erkannt. Innerhalb dieser Einheit haben wir nun das Seelenleben von seiner leiblichen Erscheinung wieder zu unterscheiden und den Begriff der Vollkommenheit in dieser näheren Anwendung auf die eine der zwei ungetrennten Seiten zu beleuchten. Die Vollkommenheit der plastischen Natur ist die der ungebrochenen Einfalt des Seelenlebens: dieß ist der psychische Grundzug der Bildnerkunst. Die

Digitized by Google

Seele selbst in ihrem innerlichen Leben hat ihre Sinnlichkeit, die der Reflex des leiblichen Lebens, das nach innen geschlagene leibliche Leben ist, und sie kann sich dieser innern Sinnlichkeit mit ausdrücklichem Bewußtsein entgegenstellen oder in Harmonie mit ihr bleiben. Nun haben wir als Grundbestimmung aufgestellt, daß die Seele bruchlos in ihrem Leibe erscheine; soll sie dieß können, so darf sie natürlich den Bruch auch nicht in ihrem Innern tragen, muß also als Seele selbst, auch als zum Geist entwickelte Seele ganz Natur sein. Hegel hat dieses psychische Gesetz der Plastik in verschiedenen treffenden Wendungen ausgesprochen: „die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart (Aest. II, 234), — noch kein Zurückgehen des Geistes in seine innerliche Subjectivität als solche (353), — die zwar bestimmte, aber noch nicht zur Innigkeit des subjectiven Gemüths vertiefte geistige Individualität (358. 359), der Geist, der in seine äußerliche Form zwar ergossen ist, ohne jedoch aus diesem Außereinander in seiner Zurücknahme in sich als Inneres zur Erscheinung zu kommen" (359), u. and. ähnl. Es ist also wesentlich eine Persönlichkeit gefordert, die im Elemente der Naivetät webt und lebt; aber schon zu §. 604 mußten wir vorbeugen, daß diese innere Naturbestimmtheit der Seele nicht zu enge verstanden werde. Innerhalb derselben muß eine Scheidung eintreten, ohne die ursprüngliche Einheit zu sprengen. Ein Gebiet harmlos heiterer Naturen ist dadurch allerdings für die Bildnerkunst in besonderer Weite des Umfangs ausgesteckt, aber sie kann nicht darauf beschränkt sein; vielmehr muß gerade der Geist ihrer gesammten technischen Bedingungen sie auffordern, ein höheres Gebiet, das Gebiet des Charakters, in Besitz zu nehmen, aber des Charakters, der immer noch im Elemente jener schönen Unmittelbarkeit verbleibt; es thatsächlich hinzustellen, daß es auch eine Naivetät der Größe, eine Bildung, die Natur bleibt, einen Kampf gegen die Natur gibt, der sich zum Ganzen der Natur affirmativ verhält. Was unter dem Geiste der gesammten technischen Bedingungen zu verstehen sei, sagt der §., indem er ausspricht, daß alle früher aufgeführten Beschränkungen, wie sie im materiellen Darstellungsmittel begründet sind, nun zu dieser bestimmtern innern Bedeutung umschlagen. Es ist ein Geist in ihnen, der Ausdruck eines Vollgewichts, der sich zu ungleich Höherem verwenden lassen, die Ergreifung eines ungleich gewaltigeren Stoffs aufdrängen muß, als jene harmlos schönen Naturen. Sagt uns die satte Gediegenheit, welche der Grundzug der Wirkung der plastischen Mittel ist, daß hier das Bild eines Menschen aus Einem Gusse vor uns stehe, so muß dieser „Eine Guß" nun großartigere Anwendung gewinnen. Die Sprache selbst zeigt uns den Weg, indem sie, einer in der Natur physiognomisch und mimisch wohlbegründeten Symbolik folgend, dieselben Beziehungen gebraucht für Sinn-

Digitized by Google

liches und Geistiges. Das derb Feste der Form wird denn jetzt zum Ausdruck der Charakterfestigkeit, der sittlichen Gediegenheit, das Gemessene zum Gestrengen der Würde, das Schwere zur innern Gewichtigkeit, die Schärfe der farblosen Form zu der männlichen Bestimmtheit, die nicht ins Unbestimmte zerfährt, sich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbstbeherrschung; die Schwere aber ist es namentlich, die wir noch genauer ins Auge fassen müssen. Wir haben in §. 600 gesehen, wie sie, zunächst dem Materiale angehörig, unwillkürlich auf die dargestellte Gestalt so übertragen wird, daß diese als ihres physischen Schwerpuncts vollkommen mächtig erscheinen muß; sie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das sichere, nimmer wankende Ruhen im sittlichen Centrum des Lebens. Jetzt vereinigt die Bildnerkunst zwei Einheiten, während sie vorher nur Eine Einheit, die des Seelen- und Sinnenlebens, darstellte; die zweite Einheit ist die der Einzelperson mit der Gesammtperson, mit dem sittlich Allgemeinen, dem Guten. Diese zweite Einheit muß aber auch eine naive sein, denn sie erhält ihre Bedeutung durch die erste. Wo aller Geist Naturbestimmtheit hat, sich affirmativ zu seiner Sinnlichkeit verhält, muß auch das Ethische den Charakter der völligen Flüssigkeit, Oeffnung für das umgebende Menschenleben, der Gemeinsamkeit tragen. Es handelt sich also von einer Welt, worin das Gute selbst sich nicht vereinzelt, wo die Subjectivität nicht jene Ausbildung gewonnen hat, daß sie mit dem zugespitzten Bewußtsein des Fürsichseins dem Leben der Gesellschaft und des Staates, in welchem alles Gute durch Vereinigung der Kräfte sich erwirkt, zunächst isolirt gegenübersteht und nur nach schwerem Kampf diese Isolirung opfert, dem Allgemeinen als reines Organ sich hergibt, aber auch in dieser Versöhnung noch das unterscheidende Bewußtsein des nun in der Hingebung selbst befriedigten Ich bewahrt; von einer Welt vielmehr, in welcher, wer irgend gut, edel, geistig bedeutend, groß ist, im Oeffentlichen und Allgemeinen, im Geschichtlichen, im Ganzen einfach lebt und athmet, wie in seiner unentbehrlichen Luft. Das Schwere ist, dieß im Allgemeinen zu bezeichnen, ohne in eine bestimmte Epoche der geschichtlichen Schönheit und des Ideals zu gerathen, was hieher noch nicht gehört; wir können nur sagen: in der Bildnerkunst muß der Charakter dieses Gepräge so gewiß tragen, daß, wären auch solche Menschen in der Geschichte nicht möglich, sie doch in dieser Kunst wirklich sein müßten. Es sind *substantielle* Menschen (vergl. die treffend einfache Darstellung Hegels a. a. O. II, 366 – 369). Der substantielle Mensch hat nun, wie es im Tausche der Liebe geschieht, wo das Herz im Opfer sich verdoppelt wiedergewinnt, indem er sich dem Ganzen ohne Rückbehalt hingab, dieses Ganze in sich herübergenommen, sein inneres Charaktergesetz ist das zum innern der

Digitized by Google

Einzelperson gewordene ethische Gesetz, das einen ganzen, weiten Lebenskreis beherrscht, er ruht, wenn er einfach auf sich ruht, auf diesem Ganzen, das er in sich gesogen, er hat so dem kleinen Gewichte seines Ich die Wucht des öffentlichen Lebens, der Weltgeschichte zugelegt, er wiegt Tausende, er ist eine Welt: diesen hohen Sinn hat jetzt der Begriff Objectivität erhalten, in diese tiefe Bedeutung hat sich der Begriff des Schwerpuncts übersetzt, daß er nicht blos das innere Centrum im gewöhnlichen, modern moralischen Sinn des Aufsichstehens eines stetigen Charakters bedeutet, sondern diese Einheit des individuellen Centrums mit der Lebenssonne eines großen sittlichen Ganzen. Eine solche Persönlichkeit steht an sich schon auf dem hohen Piedestal der Geschichte, sie ist unsterblich, und weil sie es ist, hat eine Kunst, deren Styl gemäß allen seinen technischen Bedingungen architekturartig monumental ist (vergl. §. 560), ihr Bild als Monument hingestellt: sie steht, als wolle sie ewig stehen. Wir werden auch in der Malerei noch das Monumentale finden, die Bildnerkunst aber ist ihrem ganzen Wesen nach im intensiven Sinne monumental durch die nun entwickelten Eigenschaften.

2. Es sind jetzt alle Momente zusammengestellt, aus denen hervorgeht, daß der bestimmende Geist in der Bildnerkunst der des einfach Schönen ist. Zunächst folgt dieß ganz allgemein aus der Ungetheiltheit des Geistes- und Sinnenlebens, welche darzustellen diese Kunst durch ihr Wesen bestimmt ist; denn da haben wir ja die Anmuth, in welcher die Sinnlichkeit mit dem sittlichen Impulse frei übereinstimmt. Nun aber hat der gegenwärtige §. gezeigt, daß durch das Grundgesetz naiver Einheit aller Kräfte im dargestellten Individuum der Plastik keineswegs das Gebiet des Charakters verschlossen ist. Der Charakter aber kämpft, er kämpft in sich und kämpft nach außen: dieß ist erhaben, und auf das Erhabene ist eine so gewichtig gediegene Kunst ganz besonders gewiesen. Allerdings darf der Begriff des Charakters nicht zu enge genommen werden, er begreift auch den sinnlicheren Heroismus des Athleten, des Kriegers in sich und in diesem Gebiete vorzüglich wird in Gruppen auch das Erhabene des äußeren Kampfes zur Darstellung kommen. Der Kampf kann einem Furchtbaren gelten, das in gewissem Grad häßlich ist, Ungeheuern, Schlangen, Centauren u. s. w. Charakter begreift aber auch sein Gegentheil in sich: das Charakterlose. Es versteht sich, daß dieß in dieser Kunst der Gediegenheit nicht als Lumperei, Schlechtigkeit, Blasirtheit auftreten kann, wohl aber als ausgelassene, närrische Sinnlichkeit; diese, im Kampf oder ohne Kampf, wird nothwendig komisch sein. Nun aber muß solches Erhabene, häßlich Furchtbare, Komische in dieser Kunst ebenfalls in das Licht des einfach Schönen gerückt werden. Dieß ergibt sich aus der Nothwendigkeit, daß überall, auch im Zwiespalte kämpfender

Digitized by Google

Kräfte, die ungetrübte Einheit der Menschennatur in ihrer Einfalt und Anmuth, die Charis in der Eris, im Kampfe selbst die kampflose Schönheit die Grundlage bleibe. Schon in §. 73 wurde die Grazie im engeren Sinne, die des einfach Schönen, von einer solchen unterschieden, die auch dem Erhabenen und Komischen eigen ist. Die Bildnerkunst muß die hohe Grazie des Erhabenen und die ungezogene des Komischen ihrem Grundgesetz entsprechend unmittelbarer, als die anderen Künste, in der Form der einzelnen Gestalt selbst, retten. Der Umfang des Erhabenen und Komischen wird dadurch, wie wir schon gesehen, allerdings an sich verengt, allein so weit es waltet, muß diese keusche Kunst ihren ganzen Zauber, ihr zartestes Styl-Geheimniß entfalten. Wir werden in der speziellen Erörterung der Stylgesetze sehen, wie beschaffen demgemäß die Formenwelt der Plastik sein muß. Klar ist hier vorerst so viel, daß diese Formenwelt ein Inneres ausdrücken muß, das auch im Widerstreit seine Harmonie, die unbewegte Ruhe seiner Tiefe bewahrt, und der folgende §. wird diesen Punct noch einmal auffassen, um zum letzten und höchsten Begriffe zu gelangen. Die vorläufige Ankündigung der hier entwickelten Begriffe, wie sie zu §. 404 Th. II, S. 380 gegeben ist, berührt auch schon den Unterschied der rein menschlichen Phantasie (nebst der thierischen) und der geschichtlichen. Es ist klar, wie die letztere in das individuelle Leben mit einer Derbheit eingehen muß, welche mit dem Prinzip der directen Idealisirung schwer vereinbar ist; die Erörterung dieses wichtigen Punctes bleibt aber mit der ganzen Frage über die bedingte Geltung des Prinzips, das diesem entgegensteht, im plastischen Gebiet ihrem besonderen Orte vorbehalten.

§. 606.

Aus diesen Grundzügen der plastischen Schönheit ergibt sich der weitere, daß die dargestellte Persönlichkeit, so wenig sie aus ihrem Sinnenleben sich in subjectiver Innerlichkeit zurücknimmt, ebensowenig bei allem Einlassen in Anderes sich zerstreut, sondern selbstgenugsam in sich bleibt. Damit zusammengefaßt erhält nun auch das Gesetz der Sparsamkeit in der Zahl der Figuren (§. 601) und das Hindrängen zur Aufstellung blos Einer Gestalt als der gemäßesten Aufgabe (§. 603) positive, geistige Bedeutung und Kraft: die Eine Gestalt vertritt das Ganze der Gattung. Zugleich kommt jetzt auch der tiefere Sinn zu Tage, welcher der Weglassung des räumlich Umgebenden (§. 599) zu Grunde liegt: die dargestellte Persönlichkeit ist auf keine Natur außer ihr bezogen, weil sie die gesammte Natur in sich trägt. Vereinigt dieselbe nun so die Natur und die Menschheit in sich, so ist sie nicht nur ein Ganzes, sondern

Digitized by Google

das Ganze, ist unendliche Persönlichkeit, das Ideal selbst, Einheit des Subjectiven und Objectiven im höchsten Sinne. Ein Abglanz dieses Lichts fällt auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darstellung kommen.

Der §. steigt in drei Schritten zum höchsten Schlußbegriffe vom Wesen der Plastik auf. Zuerst wird dem Satze (§. 605), daß die Persönlichkeit, wie sie in der Bildnerkunst sich darstellt, nicht den Ausdruck einer Sammlung tragen kann, die auf eine aus der sinnlichen Lebensfülle zurückgenommene Innerlichkeit hinweist, der andere gegenübergestellt, daß dieselbe ebensoweit vom Ausdruck einer Zerfahrenheit, Zerstreutheit, eines Hingenommenseins von Anderem entfernt sein muß. Es ist dieß nur eine weitere Entwicklung jener Bestimmungen von der Gediegenheit, Gewichtigkeit, von dem Ruhen auf dem eigenen Schwerpunct, von der Substantialität der plastischen Persönlichkeit, es folgt aber auch namentlich aus jenem Darstellungsgesetze, das wir nachher in ein höheres Licht stellen werden, daß nämlich der Individualität kein Hintergrund mitgegeben wird, denn es sind die wechselnden Umgebungen mit ihren unendlichen Anregungen, welche den Menschen bald so, bald so bestimmend das Element der Zufälligkeit und daher der Zerstreutheit mit sich führen. Eine so in sich geschlossene, ringsum wie mit scharfem Messer abgeschnittene Gestalt wird auch dann, wenn sie in einem Momente aufgefaßt ist, wo sie sich mit etwas außer sich befaßt, mit andern Personen in gemeinschaftliches Thun oder Kampf sich einläßt oder nur aufmerksam auf irgend ein Object hingerichtet ist, ja wo sie leidet, doch in ihrem innersten Grunde ungestört einig mit sich erscheinen, es ist kampfloser Kampf, ein Aussichherausgehen, das doch in sich bleibt, ein Einlassen, das sich nicht einläßt, ein Streben, das als Form des Strebens ideal ist, gleichgültig, ob es sein Object erreicht. Dahin haben wir schon in der Anm. zu §. 602 gedeutet, indem wir sagten, daß mit dem Charakter ruhiger Abgeschlossenheit eine lebhafte Thätigkeit vollkommen vereinbar sei. Dieser Zug des festen Insichbleibens widerspricht auch nicht dem in der weiteren Entwicklung aufgewiesenen Zuge der Naivetät, die frisch im Naturleben webt, ebendaher Auge und Sinn offen hat, sich nicht verschließt, nicht in ein selbstbewußtes Ich und geheimes Empfindungsleben zurückzieht. Gerade die punctuell auf ihr Ich vereinzelte Persönlichkeit ist diejenige, welche, weil sie nicht im Allgemeinen lebt, von den Theilen des Allgemeinen, die eine wirre Vielheit von Reizen auf sie ausüben, auseinandergezogen wird, unruhig umherfährt; die naturfrisch geöffnete Persönlichkeit ist in der Berührung mit diesen Theilen bei sich; sie ist, wenn sie hinaustritt, doch zu Hause, bleibt daher bei aller Bewegung unbewegt in ihrem ruhigen, tiefen, weltweiten, allgemeinen Grunde. „Allgemein“: dieß Wort erhält

Digitized by Google

nun tieferen Sinn; ein solches Leben im Ganzen verleiht dem so Lebenden die Kraftfülle der Ganzheit; es wird gleichgültig, ob er Dieser oder Jener ist, er ist ein ganzer Mensch, es wird schon strengerer Ernst mit dem Worte: vollkommene Naturen §. 604, der Begriff der Substantialität §. 605 beginnt sich zu einem höheren zu steigern. „Unberührt von der Zwiespältigkeit und Beschränkung des Handelns, der Conflicte und Erduldungen, — störungsloses unparticularisirtes Sein des Geistes, — objective Geistigkeit als in sich fertig und beschlossen, in selbständiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen", so bezeichnet Hegel diese Natur der plastischen Gestalt (a. a. O. II, S. 258. 368. 369). Nun führt eigentlich schon dieß auf den Begriff der absoluten Persönlichkeit; es fragt sich aber vorerst, wie es sich denn verhalte, wenn mehrere Gestalten zugleich aufgestellt sind? Wir verweisen hier nur vorläufig auf das classische Ideal, das viele Götter hat, deren jeder doch die ganze Gottheit ist (§. 437): ein heiterer Widerspruch der Phantasie, der jedoch auch da noch irgendwie möglich sein muß, wo keine Götter mehr geglaubt werden. In der That liegt hier ein interessanter, schwieriger Punct, nicht nur in Beziehung auf die Sculptur, sondern auf alle Kunst. Wir erinnern zunächst an einen Nebenzweig der Kunst, Fabel und Thier-Sage. Diese nimmt von der einzelnen Thierart Ein Exemplar als vollkommen und daher als Inbegriff aller andern, aber sie führt doch auch wieder andere daneben ein; so ist Reineke der absolute Fuchs, der Fuchs schlechthin, aber es gibt doch noch Füchse außer ihm. Das Denken, in der Sprache dargestellt, ist strenger logisch; es sagt auch: der Mensch, das Thier, der Held, das Pferd u. s. w., der Begriff zieht also die vielen Individuen in Eines, das nur gedacht, nur Abstractum ist, zusammen; wird aber die empirische Vielheit ausgesprochen: die Menschen u. s. w., so wird ausdrücklich gesetzt, daß keines derselben dem Inbegriff der Gattungs-Eigenschaften entspreche. Die Kunst dagegen, zunächst im Allgemeinen, abgesehen von der besonderen Natur der Plastik, nimmt die Sache strenger, als solche Zweige, wie Fabel, Thiersage, welche ohne Weiteres neben die Einheit des die Gattung inbegreifenden Individuums die Vielheit der empirischen stellen, jedoch darum nicht consequent wie die Logik und die logische Sprache. Die Gattung wird ihr nach dem Grundbegriffe des Schönen (Einheit von Bild und Idee) immer concretes Individuum, die empirisch Vielen der Logik gehen in eine Einheit zusammen, die nicht abstract, sondern selbst angeschautes Individuum ist; ein Mensch ist jetzt der Mensch, ein Held der Held u. s. w. Die Frage, ob es neben ihm noch andere Individuen derselben Gattung gebe, ist dadurch halb verneint, halb nur weggeschoben, zugedeckt: nur dieß, denn es bleibt doch immer ein Individuum (unter andern, die eben jetzt

Digitized by Google

nicht da, die vergessen sind). So zunächst, wenn wirklich nur Ein Individuum in einem Kunstwerk aufgestellt wird. In einem solchen aber, das viele Figuren zusammenstellt, sind zwei Fälle möglich. Der eine ist dieser: Ein hervorragendes Individuum und viele unbedeutendere derselben Classe treten nebeneinander. Dieß gleicht dem Verfahren, wie es von der Thiersage, Fabel angeführt ist: eigentlich sind in dem hervorragenden Einen die andern Vielen so repräsentirt, daß sie neben ihm überflüssig sind; die Phantasie gesteht damit ihren Prozeß, durch den sie das repräsentirende Individuum gewonnen hat, sie gibt das Resultat ihrer Division sammt dem Dividenden. Doch mäßigt die höhere Kunst diesen logischen Widerspruch dadurch, daß die Masse der Vielen mehr nur als die erläuternde Expansion einer der im Repräsentanten concentrirten Kräfte erscheint. Der andere Fall ist dieser: es werden mehrere schlechthin bedeutende Individuen derselben Classe zusammengestellt, ohne daß darum die Kunst in den Widerspruch mit der Logik tritt wie in dem eben genannten Falle; nämlich jetzt repräsentiren alle diese Individuen den Gattungsbegriff mittelbar dadurch, daß er vorher mehr spezifizirt ist und jedes von ihnen zunächst eine der spezifizirten Eigenschaften vollkommen in sich darstellt; zu dieser Eigenschaft verhält sich dasselbe nun ebenso, wie sonst das einzelne schöne Individuum zum Ganzen seiner Gattung; von mehreren Helden z. B. stellt jetzt jeder einen Zug des Heldenthums, dadurch mittelbar das Heldenthum überhaupt und noch mittelbarer die Menschheit dar. In der Plastik nun aber ist die Sache schwieriger, oder, wie man will, einfacher. Hier soll die einzelne Gestalt schön sein, also das Ganze ihrer Gattung mit geringerem Gewichte des Mittelbegriffs dieser oder jener Eigenschaft, Seite derselben in sich darstellen. Der Begriff der Vertretung Vieler oder Aller durch Einen ist hier intensiver. Unbedeutende Individuen kennt sie gar nicht, die leeren Statisten des Dividenden fallen ganz weg. Sie wird aber auch in den bedeutenden Individuen die Gattung in engerem Maaße spezifiziren, damit der Umweg zum Vertreten des Ganzen der Gattung vermittelst einer ihrer Eigenschaften kürzer sei. Dieß führt nun auf das Gesetz der Sparsamkeit in der Figurenzahl zurück, womit wir zum zweiten wichtigen Schritte in diesem Stufengange gelangen: ein Rückblick auf §. 601, der, während aus andern technischen Bedingungen die tiefere Bedeutung schon früher gezogen ist, dieser Stelle vorbehalten bleiben mußte, wo sich die Momente zu ihrem vollsten Resultate vereinigen. Die Bildnerkunst entgeht jenem Uebelstande des sich Deckens der Theile am meisten, wenn sie nur Eine Gestalt aufstellt; wie aber alle äußern Bestimmtheiten dieser Kunst bereits sich in Grundzüge ihres positiven Geistes umgedreht haben,

Digitized by Google

ſo nun auch dieſe: der Geiſt der Ganzheit, in welchem jede Geſtalt behandelt wird, tritt als innerer Grund mit dem äußern zuſammen, füllt das zuerſt nur negativ Motivirte poſitiv aus und führt ſo zu dem Ergebniß, daß die Plaſtik ihr innerſtes Weſen am vollſten und reinſten offenbart, wenn ſie nur Eine Geſtalt hinſtellt, welche jetzt der erſcheinende Inbegriff aller Kräfte der Gattung, nicht nur ein Ganzes, ſondern, mit nur ſchwachem Gewichte des Mittelbegriffs einer *Seite* der Gattung, das Ganze der Gattung iſt. Stellt ſie dennoch mehrere Figuren auf, ſo bewirkt, da es zudem nur wenige ſind, die genannte Schwäche der Spezifizirung, daß dennoch jede die Fülle des Ganzen, daß jede der *abſolute Menſch* bleibt. Die ſo dargeſtellte Perſönlichkeit iſt aber nicht nur das Ganze der Menſchheit, ſondern auch das Ganze der Welt: dieß zeigt der dritte Schritt des §. Die Bildnerkunſt gibt ihrem Werke keinen Raum, keine umgebende Natur mit, zunächſt, weil ſie es nicht kann; aber ihr Nichtkönnen muß auch hier ein Nichtwollen, richtiger: ein Anderswollen ſein. Dieß Anderswollen kann keinen andern Grund haben, als zunächſt den, daß ſie im höheren organiſch lebendigen Individuum und vor Allem im Menſchen die ganze Natur ſieht, den Inbegriff aller Kräfte und Formen des Daſeins, den höchſten Zuſammenſchluß alles deſſen, was in der unorganiſchen und botaniſchen Natur in's Unbeſtimmte ausgegoſſen iſt. Sie iſt nicht ausgegoſſener, ſondern geſammelter, in Einem Gefäße zuſammengehaltener Geiſt. Ihr Gebilde iſt nicht auf einen Hintergrund, auf Umgebungen bezogen, weil es dieß Alles in ſich eingeſogen hat, Alles dieß ſelbſt iſt. Nun erhebt ſie aber daſſelbe mit der oben nachgewieſenen Intenſität zum Ausdruck des Inbegriffs vollkommener Menſchheit: vereinigt es ſo die ganze Menſchheit und die ganze Natur in ſich, ſo iſt es nichts Anderes, als die Welt ſelbſt, perſönlich vorgeſtellt, die abſolute Perſon, aller Geiſt, alſo alles Subjective, und alle Natur, alſo alles Objective in Einem. Es iſt längſt erkannt, daß keine andere Kunſt, ſo wie dieſe, *das Ideal ſelbſt* gibt. Dieß iſt eigentlich bereits in dem Satze von der directen Idealiſirung ausgeſprochen und jetzt nur zum ganz erfüllten Nachweiſe gelangt. — Der Schlußſatz des §. faßt nun einen Punct auf, der mit jenem oben erörterten Widerſpruche zuſammenhängt, wonach es in aller Kunſt, beſonders auffallend aber in der Bildnerkunſt, von den Gattungen der Weſen je nur Ein vollkommenes, für alle vicarirendes Exemplar und doch zugleich die Vielen gibt. Wir werden dieſen, im Weſen der Phantaſie und in ihrem Unterſchiede von der Logik berechtigt liegenden Widerſpruch noch in andere Seiten verfolgen, namentlich was die Weglaſſung des Raums und die Beziehungsloſigkeit zu einer umgebenden Natur betrifft. Der Unterſchied der hier vorliegenden von der oben beſprochenen Frage iſt jedoch der, daß es ſich jetzt

Digitized by Google

von einer Spaltung handelt, die, wie wir ſehen werden, verſchiedene Zweige der Plaſtik begründet, welche ſich freilich auch vereinigen können, von zwei Stoffwelten, deren relative Scheidung aus der Geſchichte der Phantaſie hier aufgenommen werden muß: Gott und Menſch, oder Gott und untergeordnetes dämoniſches Weſen (z. B. Satyr). Daß es beide Welten nebeneinander gibt, iſt eigentlich ein Widerſpruch, denn der Gott iſt der ideale Menſch. Die Phantaſie iſt aber auch in dieſer Richtung nicht logiſch: neben der ausdrücklich und ſchlechthin idealen Natur, dem Gotte, gibt es realere, in entfernterem, vermittelterem Sinn ideale Naturen. Allein in der Sculptur ſind auch dieſe Naturen dennoch idealer, als z. B. in der Malerei der Menſch neben dem Gott. Der Geiſt der Behandlung gibt auch ihnen eine Seligkeit der Genüge, eine Fülle und Sättigung des Daſeins, daß ſie nach keiner Welt fragen, ſondern ſich ſelbſt eine Welt, die Welt ſind, und ſelbſt im Thiere ſchauen wir den Inbegriff des vollkommenen Weltalls, wie er jedem niedrigeren Stoffe im Schönen als Hintergrund eine Unendlichkeit gibt (vergl. §. 17, 3.) durch die Gediegenheit der plaſtiſchen Darſtellung dieſen Hintergrund in einer verkürzten Perſpective. Ausdrücklich ſind als endliche Naturen insbeſondere die geſchichtlichen geſetzt, denn Datum und Namen weiſen ſie buchſtäblich in das Zeitleben und die Härte ſeiner Bedingungen. Wir haben die Frage über das Verhalten der plaſtiſchen Phantaſie zu dem Unterſchiede der rein menſchlichen und geſchichtlichen aufgeſchoben, aber ſo viel muß ſchon hier einleuchten: was dieſe Kunſt aus der empiriſchen Geſchichte herausgreift und zu ihrem Stoffe nimmt, wird von ihr in daſſelbe Licht der Allgemeinheit heraufgehoben werden, wie die rein menſchliche Sphäre, denn: was ſie angreift, das wird vergöttlicht.

β. Die einzelnen Momente.

§. 607.

In der ſpeziellen Auseinanderſetzung dieſes allgemeinen Weſens der Bildnerkunſt kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit des plaſtiſchen Werks, wie ſolche von der innern relativ zu unterſcheiden iſt, und als erſtes Moment in derſelben die Beſchaffenheit des Materials in Betracht. Der Körper deſſelben ſoll nicht nur der allgemeinen techniſchen Forderung der Formbeſtimmtheit und Dauer genügen, ſondern auch poſitiv von ſolchem Gefüge und Farbenton ſein, daß er ähnlich wie die Schwere (§. 600) im äſthetiſchen Eindruck der reinen Form mitgefühlt wird, ohne doch für ſich und für die Schwierigkeiten der Bearbeitung ein ſtoffartiges Intereſſe zu erwecken. Daher iſt Thon, Gyps, Holz, Geſtein der Urgebirge, farbiger Marmor, Elfenbein, koſtbares Metall nur für untergeordnete oder vereinzelte, außerordentliche

Digitized by Google

Kunſtwerke dienlich. Die entſprechenden Stoffe ſind vielmehr das Erz und der leichter zu bearbeitende Stein von einfachem Farbenton, vor Allem aber der weiße Marmor; die erſteren eignen ſich mehr für die Darſtellung reell beſtimmter Naturen, dieſer für das reine Ideal.

Es muß der Ordnung und Klarheit wegen eine Reihe von Momenten der äußeren Beſtimmtheit von ſolchen unterſchieden werden, die der innern Beſtimmtheit der Bildnerkunſt angehören. Daß dieſe Unterſcheidung nur eine relative iſt, folgt aus allem Bisherigen und wird ſich an jedem einzelnen Momente noch deutlicher zeigen; berechtigt iſt ſie aber dennoch, denn in der erſten Reihe gehen wir überall von außen nach innen, in der zweiten aber fließt jede Beſtimmtheit unmittelbar aus dem Innern; jene ſetzt einen äußern Rahmen feſt, der aber überall nach innen weist, dieſe füllt den Rahmen von innen heraus. In der ſo angeordneten genaueren Zerlegung kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit im engſten Sinne, die Qualität des Materials, an die Reihe. In den Bedingungen, wie ſie der §. aufſtellt, unterſcheidet ſich leicht: ein Zuwenig, eine rechte, poſitive Mitte und ein Zuviel. Wir nehmen die Mitte, die poſitive Forderung, ſogleich heraus und erklären ſie näher. So wie die dargeſtellte Schwere des organiſch Lebendigen mit der gemein realen Schwere des Materials an ſich nichts zu ſchaffen hat, doch aber dieſe in jener verhüllt mitwiegt, ſo geht auch Textur und Farbe des Stoffs die darzuſtellende Form nichts und doch viel an. Das warme Fleiſch- und Hautleben, der fließende Gewandſtoff kann mit dem todten harten Körper, dem nur ein Schein der lebendigen Form durch eine Bearbeitung, welche ſeine Grenzlinie beſtimmt, übergeworfen werden ſoll, vorerſt nichts zu thun haben. In der That aber haben die äußerſten Linien des organiſch Lebendigen eine Weichheit, eine Lockerung, einen ſammtenen Anflug, der dem taſtenden Sehen das warme Leben, ſeinen Hauch und Athem, ſeine Geſchmeidigkeit, ſein nach außen ſtrömendes ſtilles inneres Gähren zu fühlen gibt, und auch die künſtliche Bedeckung wird auf der Oberfläche die innere Fügung des Stoffs kund geben, wodurch das Gewand dem lebendigen Seelenbau beweglich ſich anſchmiegt und folgt oder ihn als härtere Schaale deckt. Es leuchtet ein, daß dieſe Beſtimmtheit der Oberfläche durch Meißel und Gußform nicht nachgebildet werden kann, wenn ihnen das Material nicht durch die Art ſeines Gefüges irgendwie entgegenkommt. Die Haut hat aber auch eine gewiſſe Durchſichtigkeit; die Bildnerkunſt kann von derſelben, obwohl dieſe Qualität aus dem Reiche der reinen Form bereits in ein anderes hinüberführt, nicht völlig abſtrahiren, denn die feſten Formen ſelbſt würden anders geſehen werden, wenn nicht jener Schimmer des annähernd Durchſichtigen ſich über ſie ausbrei-

Digitized by Google

tete: eine Weichheit der Uebergänge, eine Milde, ein Hinüber- und Herüberscheinen einer Form in die andere ist über sie ausgegossen, das irgendwie im Werke des Künstlers nachgeahmt werden muß und doch durch Meißel und Gußform allein ebenfalls nicht nachgeahmt werden kann; das Material muß also irgendwie auch hier entgegenkommen. Gehen wir nun noch weiter und sehen auf die eigentliche Farbe, so ist sogleich wohl zu bemerken, daß wir die Frage von der Polychromie hier noch völlig ausschließen und die reine Abstraction der festen Form vorerst als unbezweifeltes Grundgesetz annehmen; es kann also nur die Rede sein von einer Farbe ohne Farbe, von einer mittelbaren Andeutung der Farbe, wie man von einem guten Kupferstiche sagt, er gebe die Farbe zu fühlen. Da die Farbe schließlich auf einer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren, plastischen Bestimmtheit der feinsten Theile der Oberfläche eines Körpers beruht, welche gerade diese und keine andere Lichtwelle an sich bindet, so gibt es auch für das tastende Sehen ein gewisses Gefühl der Farbe. Soweit hat es die Bildnerkunst jedenfalls mit der Farbe zu thun und auch dieser Forderung muß die Qualität des Materials in irgend einem Sinn, den wir noch gar nicht näher bestimmen, entgegen kommen. Die nähere Beleuchtung dieses und der andern Sätze ergibt sich erst, wenn wir nun die verschiedenen Arten des Materials wirklich daran halten. Die zwei andern Feststellungen, welche ein Zuwenig diesseits, ein Zuviel jenseits dieser richtigen Mithülfe des Materials bezeichnen, finden eben hiemit zugleich ihre Erläuterung. Thon und Gyps sind wegen ihrer Weichheit leicht zu formen und nachher verhärten sie sich an Feuer und Luft, allein es läßt sich ihnen nicht genug Schärfe der Formen geben, sie haben zu wenig Härte, Dauer, und man sieht ihnen dieß auch an. Thon hat zudem eine trockene, todte und zugleich zu spezifische Farbe und verlangt ein so völliges Anmalen, wie es jedenfalls, auch wenn ein gewisser Grad von Polychromie zulässig wäre, verwerfen werden muß. Nach dem Aufhören der rohen Götzenbilder sank daher das Thonbilden schon bei den Griechen, vereinzelte Ausnahmen und Werke der Zierplastik abgerechnet, herunter zur Bestimmung der bloßen Vorarbeit, zum Materiale für das bloße Modell. Gyps hat nicht die störende spezifische Farbe, aber ebenfalls todten, trockenen Ton, und da das undurchsichtig Trockene hier weiß ist, so treten alle Formen mit roher Wahrheit hervor, alles Flüssige, Geschmeidige verschwindet (vergl. Feuerbach D. vatic. Opoll S. 174—176). Es ist der kahle, fahle, klanglose Eindruck, den alle erdig breiige, dann verhärtete Substanz macht. Gyps ist daher zum Mittel der bloßen Vervielfältigung oder des ersten Abdrucks der lebendigen Form für Zwecke der Vorstudie heruntergesunken. Holz ist wegen seiner faserigen Textur leicht zu schnitzen, aber diese stört den Künstler auch wieder

Digitized by Google

durch Collisionen der Kunstaufgabe mit ihren Lagen, und die Schärfe der Formen ist, wie das ganze Werk, ungleich vergänglicher, als Stein und Metall. Zudem hat es ebenfalls zu viel spezifische, durch Nachdunkeln sich noch verdüsternde Farbe und führt daher zum Vergolden, zum völligen Anmalen. Schon die Griechen gaben es daher, indem sie den Uebergang zum Stein durch die Akrolithen nahmen, auf; nur Feld- und Gartengötter blieben hölzern. Das Holz bleibt aber höchst wichtig für eine prinzipiell als Moment in der Architektur behandelte, dem Ornament entblühende, malerisch aufgefaßte Plastik, und so müssen wir es bei der Geschichte dieser Kunst im Mittelalter wieder auffassen. Man sieht nun, wie diese drei Stoffe diesseits der aufgestellten rechten Eigenschaften liegen: sie entsprechen weder den streng technischen (obwohl bereits auch ästhetischen) Forderungen der Schärfe und Dauer, noch auch der feineren eines zum lebenswarmen und seelenvollen Ausdruck leise mitwirkenden Materials; sie sind zu arm. Andere dagegen liegen jenseits: sie sind zu anspruchsvoll. *Stein des Urgebirgs* setzt durch seine Härte der Bearbeitung Schwierigkeiten entgegen, mit deren Ueberwindung nur eine unreife oder überreife Zeit zu prahlen liebt; gelingt die Ueberwindung völlig, so führt sie nothwendig einen Grad der Glätte mit sich, in welchem der Duft des Lebens zu schillernder Eleganz zerschmilzt, ohne daß doch der Eindruck des Spröden verschwindet. Zudem steht nun aber die Farbe im Mißverhältniß zur plastischen Aufgabe; das Schwarz des Basalts verdüstert die Lichterscheinung des organischen Lebens; Roth, Graureth, Grünlich und die weiteren Farben, worin Porphyr, Granit, auch Basalt, Syenit sich vorfinden, überspringen mehr oder minder die leise, bescheidene Linie, innerhalb welcher die Andeutung der Farbe mit der Nachbildung der festen Form sich vereinigen darf. Dasselbe gilt von schwarzem und farbigem, namentlich mehrfarbigem Marmor. Die Wahl solcher für sich, statt für den dargestellten Inhalt sprechender Stoffe sagte der Verstufe der Kunst in Aegypten und der Ueppigkeit des römischen Kaiserreichs so wie des achtzehnten Jahrhunderts zu; reife und gesunde Kunst überläßt sie der untergeordneten Tektonik und Zierplastik. Scheinbar spricht dieß bunte Material in richtiger Anwendung nicht für sich, sondern drückt die Farbe des Gegenstandes aus; die Zusammensetzung von Büsten aus verschiedenen Marmor-Arten in der spätrömischen Zeit ist ein Surrogat für die Polychromie; wir werden aber sehen, daß die Polychromie jedenfalls Grenzen hat, welche dieß Surrogat so überschreitet, daß doch das stoffartige Prahlen mit dem Material an sich wieder vorschlägt. Das *Elfenbein* haben die Griechen in der Periode der schwungvollsten Blüthe ihrer Plastik zu prachtvollen Colossalwerken verwandt. Es nähert sich etwas dem Fleischtone und scheint dadurch unserer Hauptforderung zu entsprechen; allein sein Farbenton ist

Digitized by Google

zugleich wachsartig, todtenhaft, und die völlige Glättung, die sich bei diesem Stoffe von selbst ergibt, verschwemmt die Formen in demselben Schillerglanz, den wir schon oben getadelt. Aus vielen Stücken muß das Gebilde über einem hölzernen Kerne gefügt werden und ist daher sehr vergänglich. Spröd und trocken trotz diesem Glanze bedarf es einer Hebung und Belebung durch ein Material von dem energisch farbigen Glanze des edlen Metalls. Die Verbindung mit Gold liegt schon aus diesem Grund nahe. In Wahrheit aber handelt es sich noch um ein Anderes: nämlich auch hier und gerade hier ganz besonders um den Werth, um die Kostbarkeit des Materials an sich. Wenn die Griechen aus der Zeit vor Perikles die Liebe zu chryselephantinen Werken in die Blüthe ihrer Kunst herübernahmen, so wirkte darin zunächst das nicht rein künstlerische Cultus-Motiv, die Gottheit durch das Kostbarste zu ehren, was man ihr darbringen konnte; zugleich galt es, die großen Siege über die Perser zu verherrlichen, den Aufschwung Athens, den Reichthum der Siegesbeute zu entfalten. In diese religiösen, geschichtlichen Bedingungen legte sich nun der erhabenste Kunststyl und wuchs mit ihnen in jenen berühmten Werken des Phidias und Polyklet zu einem Ganzen zusammen, wie ein solches nicht wiederkehren kann; die Nachahmungen in der makedonischen Zeit und bei den Römern trifft aller aus dem strengen Prinzip oben abgeleitete Tadel, dem die großen Meister entweichen, indem sie den bloßen Stoffwerth durch den höchsten Kunstwerth verklären, wie der Adelige, der seinen Geburtsadel in Seelenadel aufhebt. Bildwerke ganz aus Gold oder Silber leiten dagegen den Blick so ungetheilt auf den Stoffwerth, daß eine solche Plastik sich unmittelbar als nicht reine Kunst, als Dienst des Luxus erweist, mag er mehr im Naturell liegen, wie im Orient, oder die Frucht später Ueberbildung sein, wie im römischen Kaiserreich. Ihr wahres Gebiet hat eine solche Technik in der Zierplastik, auf die sich auch die Arbeit in Elfenbein zurückziehen mußte. Als das jenen richtigen Bedingungen entsprechende Material bleibt uns nur Erz und dauerhafter Stein ohne spezifische Farbe, d. h. Steinarten von bescheidenem, grauem, graugrünlichem, gelblichem, röthlichem Tone wie Tuffstein und verschiedene Sandsteine, namentlich aber der rein weiße edle Kalkstein, der im engern Sinn Marmor heißt. Jene Arten gruppiren sich durch ihren gedämpften Farbenton mit dem Erze zusammmen, dem man durch verschiedene Mischungen verschiedenes Colorit geben kann, das aber in den gewöhnlichen Bindungsverhältnissen des Zinns und Kupfers im Allgemeinen einen braungelblichen Ton hat und aus dem gelungenen Gusse mit einem matten goldähnlichen Glanze hervorgeht, dem die Griechen durch eine etwas dunklere Mischung etwas von dem Sonnegebräunten Farbenton der griechischen Körper gaben. Vergoldung

Digitized by Google

von Erzbildern fügt eigentlich dem Kunstwerthe das störende Interesse materiellen Werthes bei; in Prunksälen, wo es darauf ankommt, Reichthum zu entwickeln, mag sie am ehesten gerechtfertigt sein; durch richtige und wirksame Vertheilung des Matten und Glänzenden wird sie wieder mehr auf den reinen Kunsteindruck zurückgelenkt. Dieses Material ist nun freilich ein unendlich edleres, als gewöhnliche Steinarten. Es hat nicht jenen Duft, jenen Anklang des Halbdurchsichtigen an das Fleisch, den wir vom glücklichsten Materiale fordern, aber es liegt etwas Eigenes im Gefühle des Metalls: man möchte in tieferem Sinne sagen, etwas Klangvolles. Indem das Metall seineg ediegene Cohäsion, im energischen, schwungvollen, mutherregenden Klange äußert, gibt es sich dem Gehör als ein Körper kund, der allem Poetischen näher liegt, als der dumpf erdröhnende Stein; dieser Eindruck trägt sich nun auch in das Gesicht über und da wird trotz der spröden Cohäsion, ja durch die feuergehärtete Kraft dieser Sprödigkeit das Gefühl des Klangvollen zu einem Gefühle des Bewegungsvollen im leibhaften Gliederbau des Seelenlebens. Zu diesem Eindruck wird allerdings auch eine gewisse Lichtheit erfordert; das schwarzgraue Eisen ist daher ein ungünstiger Stoff und im §. gar nicht besonders aufgezählt. Das Auge fühlt es aber dem erzgegossenen Werke auch an, daß es nicht durch ein Abschlagen von harter Masse, sondern durch ein Einströmen geschmolzener in eine Form entstanden ist (von der neueren Erfindung der Galvanoplastik müssen wir absehen, weil noch zu wenige Proben im Großen vorliegen, um zu bestimmen, wie sich das technische Verfahren dem Auge ästhetisch zu fühlen gibt); dieß fühlbar Bewegte der Entstehung gemahnt mitten in der Erstarrung zu monumentaler Härte an die Blutwärme des Lebens. Mit diesem technischen Prozesse der ars statuaria hängen nun große Vortheile im Umfange des Darstellbaren zusammen: die Größe des Werks ist ungleich mehr in das Belieben des Künstlers gesetzt, als wo er von dem Zufalle des Steinbruchs abhängt; zugleich kann er mehr Leichtes, Dünnes, wie flatternde Gewänder, Locken, ohne Stabstützen (puntelli) ausführen, als der Bildhauer; er hat weniger Kampf mit der wirklichen Schwere, da er durch Gewichtverstärkung auf dem einen und Verdünnung auf dem andern Puncte seines hohlen Gusses unvermerkt nachhelfen kann, daher kann er in der Kühnheit der Stellungen und Bewegungen so weit gehen, als immer der Geist seiner Kunst ihm gestattet. Man denke an den auspolenden Discuswerfer des Myron, den Aporyomenos des Polyklet, den Kairos des Lysippus; Leochares wagt einen vom Adler emporgetragenen Ganymed, wo die sichtbare Tragkraft des Adlers den ganz aufgehobenen Schwerpunct ersetzt. In der Marmor-Nachbildung erscheint hier alle Kühnheit geschwächt. Dagegen ist nun auch der Mangel des Erzgusses nicht zu übersehen. Der Metall-

Digitized by Google

ſchimmer ſoll zwar, wie ſchon geſagt, ein matter ſein; daß aller eigentliche Glanz äſthetiſch ſtörend iſt, haben wir ſchon geſehen, und es iſt vom Uebel, wenn ein gegoſſenes Werk durch Ciſeliren jene ſogenannte Gußhaut verliert, welche ihm den erwünſchten gedämpften, nicht völlig glatten Lichtton und Strich gibt; immer aber bleibt ein Grad von Spiegelglanz, worin die Formen zerrinnen, indem von den beleuchteten Theilen zu ſtarke Lichtreflexe in die beſchatteten fallen, wodurch bei dunklerem, braunrothem Tone die weniger ſichtbaren Formen nicht deutlicher, ſondern noch undeutlicher werden. Dieß nöthigt zu ſtarker Hervorhebung des Details, des Knochens, Muſkels, der Sehne (vergl. Feuerbach D. vatic. Opoll S. 174. 175), und eine mediziſche Venus erſcheint in Erznachbildung glatt und flach. Nimmt man nun alles dieß zuſammen, ſo erhellt, daß der Erzguß auf das ſtark Ausgeſprochene, Härtere, Kühnere, zunächſt alſo das Athletiſche, Heroiſche, überhaupt aber auf das realer Beſtimmte, vom reinen Ideal durch ſpezifizirtere Exiſtenz Abliegende, namentlich auf die monumentale Bildnißſtatue und auf das Hiſtoriſche, ſoweit die Bildnerkunſt es ergreifen kann, angewieſen iſt. Da dieſe Beſtimmung deſſelben namentlich auch in dem beſtimmteren Farbenton ihren Grund hat, ſo können wir ebendaſſelbe von dem gewöhnlichen Steine ausſagen, freilich nicht mit derſelben Kraft, denn ſein Farbenton — von den bunteren Steinen iſt nicht mehr die Rede — hat nie die Wärme des Erztons und das mehr oder minder Fahle deſſelben wird nicht durch jenen klangvollen Charakter des Metalls gehoben, daher es nahe liegt, ihn wie die Holzſculptur ganz maleriſch zu behandeln und völlig zu färben, wie das Mittelalter gethan hat. Im Gefüge iſt er theils talgig, theils zu grobkörnig. Sehen wir dagegen den reinen weißen Marmor an, ſo bietet er freilich mehrere der Vortheile nicht, die der Erzgießer genießt. Der Erzguß mußte namentlich in der Kühnheit der Stellungen vorangegangen ſein, ehe der Bildhauer, doch nicht ohne die ſichtbare Hülfe der Gewichtausgleichenden, ſtützenden Baumſtrünke und anderer Hülfen, Werke wie die pferdebändigenden Coloſſe, den borgheſiſchen Fechter, den Laokoon wagen konnte. Dagegen wohnt nun in dieſem Materiale ein milder Lichtgeiſt wie in keinem andern, und ſchön ſpricht Tölken (Ueber d. Basrelief u. ſ. w. S. 137) von der „Unſchuld" des Marmors. Sein reines Weiß drückt die Idealität der Abſtraction von allem empiriſch wirklichen Blut- und Säfte-Leben, die Erhebung in die Freiheit vom empiriſch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs, die wir vom Materiale forderten, zu verſagen; denn die vorzüglichſten Brüche liefern einen Körper, deſſen Weiß mit der Zeit einen Anhauch wie von einem zarten Goldtone annimmt und dadurch ſanft an Fleiſch und Haut erinnert, ſo der pariſche und penteliſche Marmor; das Körnige (bei dem

Digitized by Google

pariſchen Marmor etwas ſichtbarer, bei dem pentelikſchen mehr mit Talk durchzogen) deutet leicht die poröſe Natur der Haut an; das Weiß iſt glanzlos, die Formen können erſcheinen, aber der Anflug von Duchſichtigkeit und das milde Licht nimmt ihnen die Gröbe des Empiriſchen und entſpricht ohne eigentliche Nachahmung dem wirklichen Hauche von Durchſichtigkeit, den die Haut hat, ſo wie dem Weichen, Anſchmiegſamen der Gewänder. Daher „das ſanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Partheien, die Abſtufungen von Licht und Schatten, der ſanfte Zauber der Reflere" (Feuerbach a. a. O. S. 177) bei dem warmen, fleiſchigen und doch nicht widrig fettigen Charakter. Winkelmann hat ſich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Maſſe oder Teige gegoſſen ſcheint, für den ſchönſten hält und annimmt, der pariſche werde ſo beſchaffen geweſen ſein (Geſch. d. Kunſt d. Alt. Band 3 S. 100); ſolcher Mormor wäre gypsartig. Das völlige Glätten des Marmors iſt ein geiſtloſes Verfahren ſpäter Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchſichtig lichten Seelenhauch in geiſtlos platte Eleganz verſchwemmt. In der guten Zeit hat man den Marmor nach dem Abreiben mit Bimoſtein noch einmal mit dem Eiſen ſanft übergangen, um das Flaumige des Lebens wiederzugeben und „die äußerſte Haut des Laokoon, welche gegen die geglättete und geſchliffene etwas rauchlich ſcheinet, iſt wie ein weicher Sammt gegen glänzenden Atlas" (Winkelmann a. a. O. S. 105). Wenn die Griechen durch die Einreibung von geſchmolzenem Wachs den körnig durchſichtigen Charakter des Marmors zuklebten, ſo war dieß offenbar eine Vorarbeit der Polychromie, von der wir hier noch ganz abſehen. Es ergibt ſich aus dieſem reinen Charakter des Marmors, daß er ſich nicht nur für die Anmuth, für die weibliche Schönheit, ſondern höher für alle Geſtalten eignet, die im Mittelpuncte des reinen Ideals ſtehen, indem das Allgemeine der Natur und Menſchheit in ihnen mit dem möglich mildeſten Zuſatze des Beſonderen gemiſcht iſt: der reine Aether des reinſten Seins gegenüber der vom Lichte des Ewigen wohl überſtrömten, aber in ſich vom Erdendunkel härter beſtimmten, iſolirteren Exiſtenz der Erzgeſtalt. Daß im Marmor, obwohl er leichter zu bearbeiten iſt, als viele andere Steinarten, nicht die kühnen Stellungen möglich ſind, wie im Erze, dieß ſtimmt ganz mit der Ruhe des Ideals; er iſt auch nicht ſo dauernd, als dieſes, dadurch iſt nahe gelegt, daß dieß zartere Gebilde von ſchützenden Mauern umfangen ſei: der Gott gehört in den Tempel, der eherne Held trotze draußen dem Wind und Wetter und jener edle Roſt, die grüne Patine, die ſich mit der Zeit um die Bronce legt, zunächſt ein Kennzeichen der Aechtheit des Metalls, ſchmücke die ausharrende Kraft wie das Moos die ehrwürdige, in Stürmen ausdauernde Eiche.

Digitized by Google

§. 608.

Jede Zuthat von Farbe zu der Nachbildung der festen Form, welche sich nicht mit gewissen Andeutungen begnügt, ist durch den reinen Begriff der Bildnerkunst an sich ausgeschlossen. Der nähere Maaßstab für die Beurtheilung dieser Uebertragung der einen Art der Phantasie auf die andere liegt in dem Besonderen der geschichtlichen Zustände der Kunst. Die Bildnerkunst bedarf jedoch immer gewisser Licht- und Schattenwirkungen, welche, obwohl durch ihre eigenen technischen Mittel bewerkstelligt, doch über das rein Plastische hinausgehen.

„Zuthat" bedeutet, nachdem eine schon im Materiale liegende stärkere Farbenwirkung bereits abgewiesen ist, eine Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk durch eine ausdrückliche technische Nachhülfe, Mischung im Erzguß, Aufmalen, Einschmelzen. Der §. läßt nur „gewisse Andeutungen" zu; bestimmter konnte der Spielraum im Allgemeinen nicht bezeichnet werden, als durch diesen Ausdruck, der nur die volle und ganze Farbenwirkung deutlich und schlechthin ausschließt. Vom rohen, grellen Anstreichen thönerner und hölzerner Cultusbilder, was gewöhnlich mit einem völligen Ankleiden Hand in Hand geht, ist hier nicht die Rede, dieß ist primitives Kinderwerk, das nur im Oriente Gewohnheit blieb; bei Götterbildern war die einfach ungebrochene Farbe symbolisch; im classischen Lande wurde dieß blos vereinzelt bei Cultusbildern beibehalten, welcher ein besonderes Herkommen die Symbolik der Farbe (wie den rothen Anstrich mancher Bachusbilder) und den Puppen-Charakter bewahrte. Es handelt sich hier von reifer Bildnerkunst und einem solchen Bemalen ihrer Werke, wodurch mit der Nachahmung der festen Form Alles verbunden werden soll, was der Maler an seinem Gegenstande nachahmend wiedergibt. Dieß ist nun also streng und einfach abzuweisen. Der Grund für diese Abweichung liegt zunächst schon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die *Lebendigkeit* der Natur soll nur in einem *reinen*, nicht in einem gemein täuschenden Scheine nachgeahmt werden, (vergl. §. 379 und §. 513, 2.) Ein solcher gemeiner Schein entsteht aber, wenn eine Kunstform, die in einem bestimmten sinnlichen Materiale thätig und an dessen Ausschließlichkeit gebunden ist, mit der Wirkung dieses Materials die Wirkung eines wesentlich andern verbinden will, indem sie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Isolirung der Erscheinungsseiten, durch die Theilung der Arbeit erreicht wird (vergl. §. 533). Vollkommen zeigt dieß die Wachsfigur und man kann an ihr lernen, was in der gemeinen Täuschung eigentlich enthalten ist: indem sie mit der festen Form das volle Colorit verbindet, überrascht sie

Digitized by Google

im ersten Augenblick durch die Illusion, als trete man vor eine lebendige Gestalt; bei näherem Hinsehen aber erfährt man, was die Folge ist, wenn die Kunst mit der Natur in dem, was nur dieser eigen ist, in dem Eindruck des unmittelbar Lebendigen wetteifern will, die Kluft wird nur um so tiefer gefühlt, die Unmöglichkeit, sie zu überspringen, kommt nur um so stärker zum Bewußtsein. Dieß bewirken namentlich die gefärbten Augen: ihr wechselnder Lichtpunct kann nur auf Eine Stelle aufgemalt werden, trete ich auf eine andere Seite, so fehlt er; Glas und anderes glänzendes Material gibt nicht diesen Lichtpunkt in seiner gesammelten Intensität, sondern nur den allgemeinen Glanz des Auges wieder. Der Zuschauer wäre nun eigentlich enttäuscht, aber die Täuschung wirkt durch ihre plumpe Gewalt in die Enttäuschung so herüber, daß beide Stimmungen zum Gefühle des Gespenstischen unheimlich sich verbinden: eine lebendigtodte, todtlebendige Larve steht vor uns. Eigentlich ist nun kein Grund, warum nicht auch die wirkliche Bewegung in dieses vollkommene Abbild aufgenommen werden soll, wie dieß öfters theilweise bei Wachsfiguren, ganz bei Automaten geschieht, an die wir zu §. 599 schon erinnert haben. — Hat nun eine Kunst, die im Uebrigen hoch stand, vollständig, d. h. mit Durchführung aller Farbenverhältnisse, wie sie der lebendige Körper zeigt (es handelt sich hauptsächlich von Incarnat, Gewänder sind unwichtiger, Licht und Schatten fallen, als durch die feste Form schon gegeben, natürlich weg), ihre Bildwerke bemalt, so muß dieß seine Erklärung in besondern kunstgeschichtlichen Verhältnissen finden. Gethan hat dieß das Mittelalter, vorzüglich an Schnitzbildern, weniger vollständig bei Statuen in Stein; es ist eine entschiedene Uebertragung der malerischen Phantasie auf die plastische, welche nur darum erträglich ist, weil sie im großen geschichtlichen Zusammenhang eines Kunststyls ihre Stelle hat, den wir in seiner mildernden Rückwirkung auf diesen Uebergriff seines Orts darzustellen haben. Von der eigentlich malerischen Bemalung ist nun als zweite Stufe zu unterscheiden ein bestimmtes Angeben aller Localfarben, wiewohl ohne Versuch, die feineren Töne und Uebergänge, die zärteren Einzelheiten, die Reflexe wiederzugeben, und wir fassen mit ihr sogleich eine dritte Stufe zusammen, welche nicht alle Localfarben, sondern nur einige angibt. Da wir die grelle Uebermalung dem Kindheitszustande unserer Kunst zugewiesen haben, so handelt es sich auch bei der zweiten Stufe nur um einen milden Anflug sämmtlicher Localfarben, insbesondere des Incarnats. Die erste Stufe gleicht dem Oelgemälde, die zweite einem Steindruck, dessen Ganzes mit nur andeutenden Tönen übermalt ist, die dritte einem solchen, worin nur einzelne Localtöne angegeben sind, das Uebrige in Licht und Schwarz gelassen ist, wie es aus der Hand des Lithographen kommt. Hätte die griechische Sculptur, nachdem

Digitized by Google

sie das grelle Anstreichen, das sie vom Orient, namentlich Aegypten, überkam, hinter sich hatte, die erste dieser Verfahrungsweisen sich angeeignet, so könnten wir hier nicht die beziehungsweise Rechtfertigung in Aussicht stellen, wie sie derselben Behandlung des Bildwerks im Mittelalter zu gute kommen muß, wenn wir sie geschichtlich näher betrachten werden. Die Bildnerkunst hatte im classischen Ideal eine Selbständigkeit, durch welche der Uebergriff schreiend hervorgetreten wäre. Es hat sich nun aber mit der Polychromie der griechischen Plastik in der Zeit ihrer Blüthe offenbar so verhalten, daß sie die erste Stufe mied und sich frei zwischen der zweiten und dritten Stufe bewegte, indem der einzelne Künstler wie es ihm passend schien, mehr oder weniger sein Werk dem malerischen Eindruck näherte, wiewohl keiner ihn in seinem ganzen Umfang mit der plastischen Schönheit zu vereinigen suchte. Alle Ergebnisse der neueren Forschung zeigen, daß allerdings die zweite Stufe des Verfahrens sehr gewöhnlich war. Der Hauptbeweis ist dieser: es war, wie aus so vielen Beispielen hervorgeht, selbst in der besten Zeit und nicht blos bei chryselephantinen Werken, wie jene des Phidios und Polyklet, deren Edelstein-Augen bekannt sind, sondern auch bei Erz- und Marmor-Arbeiten verbreiteter Brauch, farbige Augäpfel einzusetzen, die Iris mit Pupille von einem Edelstein oder einem andern dunkeln durchsichtigen Stoffe, das Weiße des Auges war im Marmor gegeben, doch scheint es auch von Elfenbein eingesetzt worden zu sein, bei Erzguß waren Silberblättchen gewöhnlich. Dieß läßt offenbar schließen, daß, wo die Spuren solcher Einsetzung fehlen, das Auge bemalt war. Mit vollem Rechte macht nun Hittorf gegen Kugler, der dieß zugibt, aber keinen Fleischton annimmt, geltend, daß das farbige Auge, wenn nicht zugleich dem Nackten des Körpers ein solcher Ton gegeben worden wäre, unerträglich gespenstisch ausgesehen hätte. Die Einschmelzung von Wachs in den Marmor, wo er das Nackte darstellte, haben wir schon bezeichnet als ein Verfahren, das als Erstickung der charakteristischen Schönheit dieses Materials nur begreiflich ist, wenn ihm die Auflegung eines Farbentons folgte. Dann mußten aber auch die Lippen eine Andeutung ihres stärkeren Rothes bekommen; diese war daher schwerlich auf den äginetischen Styl beschränkt, an dessen Werken die Spuren sich bekanntlich finden. Die Haare mußten folgen; Spuren von Vergoldung, von Einfügung aus vergoldetem Metall sind bekanntlich nicht selten. Nun fehlt nur noch die Bekleidung, die, wenn einmal das Uebrige bunt war, gewiß nur weiß blieb, wenn sie weiß erscheinen sollte, übrigens auch dann ihren farbigen Saum erhielt. Gürtel, Schmuck, Waffen u. s. w. ebenfalls bemalt, oder von Erz, vergoldetem Erz, Gold angesetzt. Diese polychromische Behandlung war nun zwar keine ganz malerische, sie blieb im wichtigsten Theil, im Fleische,

Digitized by Google

bloßer Anflug, aber auch so überschreitet diese zweite Stufe den Spielraum, den der §. durch den Ausdruck „gewisse Andeutungen" offen läßt. Wir können selbst Angesichts der einzig reinen Begabung des griechischen Auges für Erfassung der festen Form als solcher und der herrlichen Vollendung der Kunst, die auf dieses Auge sich gründete, dieses Urtheil nicht opfern, nicht dem geistvollen A. Feuerbach beitreten, wenn er dem wahren Grundgedanken seiner mehrerwähnten Schrift, wonach die griechische Plastik nicht auf todte Ruhe, sondern auf Leben und Beseelung drang, die besondere Anwendung gibt, daß er die malerische Behandlung als „eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Natur mit dem bunten Glanze der Erscheinung, einen sanften Uebergang aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit, eine Lockung auch des blöderen Auges durch den Zauber eines bunten Sinnenscheins zur ernsten Betrachtung des höhern poetischen Scheines" gegen „eine Theorie, welche jedes stoffartige Interesse als Entwürdigung der Kunst verwehrt", in Schutz nimmt. Wir suchen einen andern Ausweg, die Vergleichung mit dem griechischen Drama. Die Dichtung und die reine Mimik war hier mit Musik, Gesang, Tanz in einer Weise vermählt, welche uns unmöglich als Muster dienen kann; die geschichtliche Entwicklung der Kunst hat zu einer Trennung dieser Formen nothwendig geführt. Die großen Tragiker bleiben uns gleich groß, obwohl wir sie darin, daß sie im Sinne dieser Kunst-Verbindung dichteten, nimmermehr nachahmen können, und wie wir von Aeschylos und Sophokles das Bleibende, rein dichterisch Schöne ohne das Recitativ und Gesang und marschartigen Tanz des Chors genießen und unserer Poesie aneignen, so streifen wir den Werken der großen Bildhauer die Farbe ab, die ihnen als vergänglichen, nur in einem besondern Momente der Kunstgeschichte begründeten Anflug ohnedieß die Luft und der Regen ebenso abgestreift hat, wie dem griechischen Tempel. Das lebendige, unmittelbare Ineinander, worin alle Künste zusammen sich bewegten, war ein unendlich fruchtbarer Zustand; wir haben durch die Trennung verloren und gewonnen, wie denn durch alle Trennung der Zweige des Lebens die Fülle naiver Unmittelbarkeit verloren geht und doch das wahre Wesen des einzelnen Zweigs reiner entwickelt wird. Daß gerade die Bildnerkunst diesen Vortheil weniger genießt, als das Drama, hängt mit Hindernissen zusammen, die anderswo liegen; das erkannte Gesetz der Farblosigkeit ist es nicht, was einer Blüthe der Plastik in der modernen Zeit entgegensteht, sondern der mangelnde Boden der Lebensbedingungen und Culturformen. Es bleibt nun die dritte Stufe, das Gebiet der zulässigen Andeutungen, zurück: aufgemalte bunte Kleidersäume, schwacher Ton an einzelnen Gewandstücken, Vergoldung von Diademen, Attribute, Waffen u. s. w. von Erz, etwa noch An-

Digitized by Google

deutung eines dunkleren Tons an den Haaren. Die Akrolithen, die Verbindungen von gemeinem Stein im Hauptkörper mit Marmor an Kopf und Extremitäten, von Holz und Gold, Elfenbein und Gold nebst reichem Farbenschmuck an Scepter, Thron, Schild u. s. w., kann man hieher rechnen. Die Griechen spielten zwischen diesen Andeutungen nach Gutdünken oder Umständen umher und griffen ebenso unbestimmbar nach der zweiten Stufe der Bemalung hinüber. Die Aufstellung einer Statue, der Hintergrund, auf dem sie gesehen wurde, ob bunter oder einfärbiger, die Bemalung des Grundes bei Relief und Giebelfeldgruppe war wohl dabei von bestimmendem Einfluß. Der bescheidenere Grad, die blos punctuelle Andeutung, Umsäumung, scheint es, was Plinius circumlitio nennt (vergl. O. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst S. 431 Anm. v. Welcker); sie erscheint zierlich an der Diana aus Herculanum im Museum zu Neapel und wurde durch besondere Techniker, die Enkausten, Vergolder und Bemaler der Statuen besorgt, die natürlich nach Verlangen auch die ausgedehntere Bemalung ausführten. Das Auge konnte in dieser nur punctuellen Andeutung nicht durch farbige Mittel bezeichnet sein, weil das Fleisch auch nicht angegeben war; aber es konnte nach Umständen durch Eingrabung des Randes der Iris und vertiefte Höhlung der Pupille hervorgehoben werden. Einzelne Farben-Andeutungen im Erzguß, Vergoldungen oder Einlegung von Gold, Silber an Schmuck und Waffen gehören zu diesem Systeme des leichteren polychromen Anflugs, nicht aber die Spielerei, durch Zusätze zur Erzmischung die Schamröthe eines Athamas, die Todtenblässe der Jokaste nachzuahmen, am allerwenigsten jene oben erwähnten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen hier kein über das Nackte verbreiteter Fleischton das mildernde Gegengewicht gab, welche daher im Erzguß abscheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die sie einsetzten. Im Uebrigen und Ganzen darf das Prinzip der reinen festen Form nicht bis zur Verwerfung und blos historischen Entschuldigung auch dieser dritten Stufe angespannt werden. Wir werden noch auf andern Puncten sehen, daß die Abstraction der Plastik keine absolute ist. Ein leichter Traum, eine erblassende Reminiscenz oder, wenn man will, ein erster ferner Strahl der Farbe kann die Form umsäumen, ohne darum ihre wesentliche Wirkung zu zerstören, und so muß es auch dem modernen Bildhauer erlaubt sein, Schmuck, Haare, Waffen zu vergolden, einen Kleidersaum zu bemalen und dergl. Für schlechthin nothwendig hielten aber die Griechen auch diesen Anflug nicht; die Knidische Aphrodite und viele andere berühmte Statuen waren nach ausdrücklichem Zeugniß (Lucians Bilder 7) farblos. Es bleibt dabei, daß dieß das eigentliche reine Kunstgesetz ist. — Es handelt sich nun nur noch um die Bildung des Auges bei völliger Farblosigkeit. Es ist wahr, daß gerade hier, wo die

Digitized by Google

Körperlichkeit sich ganz in die Idealität der farbigen Durchsichtigkeit mit dem intensiven Lichtpuncte aufhebt, die Abstraction der bloßen Form zur unerträglichen Härte zu werden scheint. Zunächst jedoch hat der Bildhauer Mittel, das Auge ohne weitere Beihülfe zu beleben: er legt es tief und beschattet, doch im Schatten schwungvoll rund hervorgewölbt, zwischen den scharf erhöhten Augenknochen, die Nase und den mäßig verstärkten Backenknochen (Winkelmann Gesch. d. Kunst Band 2 S. 198 ff.). Eine leise Veränderung in diesen Formen, in den Hügeln und Senkungen umher und in der Höhle, erzeugt die bedeutendste Wirkung im Ausdruck; die zarten Licht- und Schatten-Uebergänge geben jenen fernen Anschein des Blicks, wie er gerade dem Wesen der Plastik entspricht. Hiezu wirkt aber hauptsächlich die Behandlung des Augenlids. Es tritt schon in der Natur bei einem glücklich entwickelten Menschenschlage (vergl. zu §. 318 S. 163) als stark ausgeladenes, fast rund übergewölbtes Gesimse hervor, die Kunst verstärkt dieß und nun gibt die leiseste Linie engerer Zusammenziehung (ἐγρὸν in den Augen der Venus), weiterer Oeffnung u. s. w. die tiefste Veränderung des Ausdrucks. Diese Mittel genügen bei Gestalten, die dem Kreise ruhiger, reiner Idealität angehören. Bei bestimmteren, realer bedingten Naturen aber, namentlich wenn sie in einer speciellen Situation, einem Zustand entschiedener Erregung, gespannter Thätigkeit aufgefaßt sind, drängt sich das Bedürfniß einer bestimmteren Andeutung des Auges auf: dieß ist die schon erwähnte Eingrabung der Pupille und Einritzung des Iris-Randes; streng genommen unplastisch, weil durch eine Vertiefung der Schein eines nicht Vertieften, sondern durch Farbe, Licht und Dunkel sich Hervorhebenden erzeugt wird. Die aufgeregten Köpfe der Colosse von Monte Cavallo wären ohne diesen letzten, Bestimmtheit gebenden Punct nicht erträglich; das Astragalen-spielende Mädchen sieht auf eine bestimmte Stelle, sie bedarf auch solcher Augensterne. Dasselbe gilt von der Bildnißstatue; die Individualität im engeren Sinn fordert ebenfalls diese punctuelle Zusammenfassung in der Behandlung des Auges. Dagegen das Wesen, das im Aether des Allgemeinen ruhig wohnt und thront, ist nicht ebenso in den Punct der Individualität zusammengefaßt, richtet den Blick nicht so bestimmt auf Einzelnes, ist nicht nach außen so speziell gespannt; da genügen jene feineren Mittel in der Behandlung des Auges und der umgebenden Parthieen überhaupt. Es ist jedoch schon bemerkt, daß auch diese über das plastische Prinzip in der absoluten Strenge seines Begriffes hinausgehen; sie sind in Wahrheit bereits malerisch. Solche über die rein plastische Stylisirung hinausgehende malerische Hülfen kann nun aber die Bildnerkunst auch in andern Theilen nicht entbehren. Sie kann die Formen der Muskel und Gewandfaltung nicht schlechthin so

Digitized by Google

behandeln, wie es die ideale Läuterung und Erhöhung des Empirischen in ihren rein allgemeinen Bedingungen mit sich brächte, sie muß auf das Verhältniß der Bildsäule zum Standorte des Zuschauers nach Höhe oder Tiefe, Nähe oder Ferne Rücksicht nehmen; manche Abweichungen von der strengen Proportion, Ungleichheiten der Ausführung, Unregelmäßigkeiten sind dadurch bedingt, die nur der bemerkt, der den vom Künstler perspectivisch berechneten Ort verläßt und das Werk in größerer Nähe, von anderer Seite beschaut. Spezieller muß die Behandlung der Einzelformen, der Knochen, Muskeln, Gewandfalten vielfach auf einen Schein arbeiten, der malerisch zu nennen ist: Erhöhungen, breite Massen, tiefes Ausmeißeln, Unterhöhlen, scharfes Abkanten müssen dem Auge des Zuschauers nachhelfen, damit es die Form so sehe, wie sie gesehen sein will, genau betrachtet aber in Wirklichkeit nicht ist, vergl. Feuerbach a. a. O. S. 189 ff. Von einer falschen Uebertragung des Malerischen auf das Plastische, wie wir solche in der Zeit der Manieristen werden eintreten sehen, ist dieses berechtigte und nothwendige Hinüberneigen in den malerischen Schein wohl zu unterscheiden.

§. 609.

1. **Die Raumlosigkeit des Bildwerks (§. 599) kann nicht in völliger Abstraction zur Durchführung kommen: ein Postament trennt es vom natürlichen Boden; es steht, da die innere Verwandtschaft mit der Baukunst sich auch als äußere Verbindung geltend macht, zu architektonischer Umgebung, ebenso zu landschaftlicher, in einem Verhältniß der Abhängigkeit, das sich jedoch in das ästhetische einer geistigen Erinnerung des Schauplatzes verwandelt, in wel-**

2. **chem die dargestellte Persönlichkeit wirkend vorgestellt ist. Das Größenverhältniß der Statue ist demnach ein relatives, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, denn verglichen mit dem Gegenstande der Nachbildung überschreitet die Bildnerkunst in ihrer monumentalen Bedeutung nothwendig das natürliche Maaß und fügt zu dem Erhabenen der Form das räumlich Erhabene. Größe der Aufgabe und des Maaßstabs der Umgebungen steigert dieß zum Colossalen, das jedoch an dem Gesetze der Ueberschaulichkeit organischer Schönheit seine Schranke hat.**

1. Es ist schon zu §. 608 bemerkt, daß sich, wie bei der Frage über die Farbe, so noch auf andern Punkten zeigen werde, wie die Abstraction der Plastik keine absolute sei, und zu §. 606 bereits auch angekündigt, was sich uns nun aufdrängt: es erleidet nämlich auch das Grundgesetz, daß sie ihrem Werke den Raum nicht mitgibt, eine Beschränkung durch das unentbehrliche Postament. Wo das Bildwerk nicht durch seine Ver-

Digitized by Google

bindung mit einem Gebäude erhöht oder, als Relief, enger an dessen Fläche geheftet ist, muß es durch eine eigene Basis über den gemeinen Boden emporgehoben werden. Allein dieser einfache, sparsam gegliederte und verzierte Würfel ist doch nicht blos ein Mittel der Erhöhung, der Trennung vom Empirischen; er ist ein Stück Boden, eine künstliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die auch darum nicht fehlen darf, weil ja sonst jene Gewichtigkeit und freie Schwere, die wir ebenfalls vom Sculpturbilde ausgesagt, gar keine Unterlage hätte, gegen welche gestemmt sie sich geltend machen könnte. Es wird sich diese Bedeutung des Postaments noch bestimmter erweisen, wenn wir Andeutungen der Landschaft werden hinzutreten sehen. Damit ist jener tiefere Sinn nicht aufgehoben, den wir in der „Raumlosigkeit" des Bildwerks § 606 fanden; das Postament darf durchaus nicht in der Weise naturalistisch ausgeführt werden, daß es an die Continuität des allgemeinen Raums erinnert, wodurch die Gestalt, die darauf steht, zu einem von umgebender Natur abhängigen bedingten Einzelwesen würde; es muß wesentlich anspruchlos, darf nichts für sich sein und es bleibt daher bei jenem Begriffe der Totalität, wonach die Gestalt ihrem reinsten idealen Wesen nach auch den Raum in sich selbst trägt; es liegt hier einer jener heitern Widersprüche der Phantasie vor, vermöge deren einem Geschöpfe des Geistes ein schwacher Schatten dessen, was in ihm an sich aufgehoben, resorbirt ist, doch wieder äußerlich hinzugefügt wird. Was die Größenverhältnisse der Basis betrifft, so sind sie natürlich ganz relativ; im Allgemeinen läßt sich nur feststellen: es soll nicht zu niedrig sein, sonst hebt sich das Bildwerk nicht gehörig vom empirischen Boden und von den auf ihm wandelnden empirischen Menschen ab; nicht zu hoch, sonst entrückt es die Gestalt in schattenhafte Ferne der Undeutlichkeit, verkürzt sie zu falschen Verhältnissen, läßt sie zu klein erscheinen. Es kann sich aber das Postament auch zu einer Gliederung entwickeln, welche sich dem Architekturwerke nähert; in Absätzungen nimmt es dann untergeordnete Bildwerke auf, welche auf das oberste als Zielpunct des Ganzen vorbereiten. Es bildet sich so eine cyklische, episch reiche Composition wie an dem herrlichen Friederichs-Denkmal in Berlin. — Allein es handelt sich noch um eine andere Form, in welcher die Reminiscenz einer umgebenden Welt dem, doch in sich totalen, Werke der Bildnerkunst anhängt; als Postament ist diese Reminiscenz vom Künstler selbst ihm beigegeben, jetzt erscheint sie in Form äußeren Hinzutretens. Die Bildnerkunst theilt mit der Baukunst noch die sehr bestimmte Abhängigkeit von einem gegebenen Raume (vergl. §. 560); wie ihr Werk sich ausnimmt, hängt ganz von der Stelle ab, wo es steht. Die Umgebung kann für das Bildwerk selbst wieder eine architektonische sein und ist es in den meisten Fällen gemäß jenem tiefen innern

Digitized by Google

Zuſammenhang beider Künſte, den wir ſchon hinlänglich beleuchtet haben; auch aus natürlichen äußern Gründen ſucht die Plaſtik durch Umſchließung ihr Werk zu ſchützen; doch tritt dieſer Anſchluß nicht immer ein, das Bildwerk kann auch unmittelbar in landſchaftlicher Umgebung ſtehen. Zunächſt nun iſt dieß Verhältniß zur architektoniſchen oder landſchaftlichen Umgebung ein Verhältniß unfreier Abhängigkeit; dieſe Unfreiheit kann aber auch hier zu einem freien Motive von Schönheit werden, ja muß es in den meiſten Fällen, denn daß man für die fertige Statue den Ort erſt ſucht, iſt der ungewöhnliche, der nicht natürliche Fall. Wird nun aber das Bildwerk für eine beſtimmte Umgebung meiſtens urſprünglich entworfen, oder muß es doch mit dieſer, wenn ſie erſt für es aufgeſucht wird, ſtimmen, ſo ſcheinen wir in die Malerei hinüberzukommen, welche ihre Figuren für eine ſolche Umgebung componirt. Allein der unendliche Unterſchied bleibt der, daß dieſe Kunſt die Umgebung ſelbſt mitgibt, jene nicht. Daher tritt auch hier wieder der rein äſthetiſch begründete logiſche Widerſpruch der Phantaſie auf, daß etwas zum urſprünglich Bezweckten hinzutritt, was durch daſſelbe an ſich eigentlich überflüſſig geworden wäre. Die Geſtalt erſcheint in dieſem ſchönen Widerſpruch wie ein Geiſt, der, den Bedingungen des Daſeins entnommen, aus ſeinem reinen Aether zur Erde herſchwebt, um in der bedingten und bedingenden Exiſtenz, die ihn nicht oder nicht mehr bindet, ſich mit freier Seligkeit umzuſchauen. Dieß „nicht oder nicht mehr“ unterſcheidet die im engſten Sinn ideale und die zunächſt reale beſtimmte Natur. Der Gott iſt eigentlich das Weltall ſelbſt, er hat aber eine Welt außer ſich hervorgebracht: er thront nun in ruhiger Majeſtät in ihrem idealen Abbilde, dem Tempel. Vom Standpuncte der ſtrengſten Logik betrachtet wäre ſchon die Tempel-Aufſtellung ein Widerſpruch, denn das abſolute Weſen *wohnt* eigentlich nicht. Doch iſt der Tempel eine unendliche Abbreviatur des Naturlebens, ideales Gebilde wie der Gott ſelbſt. Neben dieſem idealen Abbild breitet ſich das reale Urbild deſſelben als empiriſche Natur aus, worin der Gott, als lebendes Weſen vorgeſtellt, waltet. Eigentlich iſt ſchon dieſe Vorſtellung des Waltens ein Widerſpruch, denn er *iſt* die Natur, ſie iſt in ihm zum Individuum aufgehoben, alſo kann ſie, ſtreng genommen, nicht neben ihm auch ſein. Sie iſt aber doch neben ihm; er iſt der Geiſt der Sonne, des Luftraumes, des Meeres, der Erde, dieſe ſind der Körper des Geiſtes, neben dem der Geiſt eigentlich nicht überdieß einen beſondern, individuellen Körper beſitzen kann, er beſitzt ihn aber doch und neben ihm breitet ſich jener nicht individuelle Körper aus. Wird nun der Gott in Kunſtgeſtalt hineingeſtellt in dieſen ſeinen Schauplatz, ſo iſt der Widerſpruch noch vollſtändiger, denn die ideale Zuſammenziehung der äußern Natur iſt nun im Götterbilde bis zur geſchloſſenen Verfeſtigung vollzogen;

Digitized by Google

aber auch dieß hält die Phantaſie von ihrem ſchönen Verdoppeln nicht ab und der Gott in voller Kunſt-Erſcheinung ſchaut ſich nun um im Schauplatze ſeines Wirkens, Poſeidon thront am Meere, Diana wohnt im Haine und Athene überſchaut freundlich ſchützend, dem Feinde feindlich ihr geliebtes Attika mit den heiligen Oelwäldern, die ſie ſelbſt gepflanzt. Untergeordnete Genien, die nicht ebenſo wie die hohen Götter aus Naturgeiſtern zu ſittlichen Weſen erhöht ſind, finden ihre Stätte noch beſtimmter in Hainen, Wäldern, Gärten, an Quellen, Flüſſen. Werden nun die höheren Weſen in ihrer ethiſchen und politiſchen Bedeutung gefaßt, ſo führt dieß entweder zur Aufſtellung im Tempel, wovon wir ſchon geſprochen, oder in einer geöffneten architektoniſchen Umgebung, und der Sinn der letzteren Aufſtellung iſt derſelbe wie der landſchaftlichen: Ackerbau, Gewerbfleiß, Handel, Geſittung, Geſetz, Recht, Krieg, Staat ſind im Gotte repräſentirt, dieß überſetzt die Phantaſie in die Vorſtellung, er habe ſie gegründet und regiere ſie, und die Kunſt errichtet nun ſein Bild am Hauſe des Gerichts, der Erziehung, den Hallen des Markts, auf der Burg; er iſt da im Seinigen zu Hauſe, ſchaut ſich um und ebenſoſehr bleibt er ſelbſtgenugſam in ſich und iſt das Alles ſelbſt. So nun auch der Heros, der ausgezeichnete Menſch in ſeiner ethiſchen, nationalen Bedeutung: als Sculpturbild iſt er verewigt und über den Schauplatz ſeines Wirkens unendlich hinweggehoben, aber die reine Geſtalt verläßt ihren Himmel, verweilt freundlich in den Straßen, Plätzen, wo ſie gewirkt; der Krieger hütet Burg und Zeughaus, der Dichter ſtellt ſich am Theater, der Künſtler am Kunſtgebäude, der Richter am Hauſe der Gerechtigkeit auf; die Errichtung von Standbildern in Sälen öffentlicher Paläſte kann zu dieſer nicht geſchloſſenen Aufſtellung gezogen werden, das Heroon iſt es eigentlich, was hier dem Tempel entſpricht. Die beſondere Art der Kämpfe und Leiden eines durch die Sage gefeierten Menſchen mag aber auch zur landſchaftlichen Aufſtellung führen und der vertraute Geiſterbeſuch kann ohne Verletzung jener idealen Raumloſigkeit ſelbſt ſo eng auf die wirkliche Natur bezogen ſein, wie jenes Bild des Narciſſus, das an die wirkliche Quelle geſtellt in ihrem Spiegel ſich zu beſchauen ſchien.

a: Wenn aus dieſer Beziehung zu umgebendem Raume, ſei er ein natürlicher oder geöffnete Architektur oder das Innere eines Tempels, die Relativität der Größenverhältniſſe für die Plaſtik von ſelbſt ſich ergibt, ſo muß ſich doch in dieſen die Nachbarſchaft der Baukunſt, ihr Herüberwirken in die Bildnerkunſt auch abgeſehen von der äußern Beziehung prinzipiell geltend machen; die verewigende, monumentale Natur, welche ſie mit jener gemein hat, muß alle Formen ſtrecken und erhöhen und der Menſch in ihrem Werke gleicht dem Odyſſeus, welchen, da er aus dem Bade ſtieg, Athene höher an Geſtalt und völliger ſchuf. Unſer Auge

Digitized by Google

mißt ja das Bildwerk, wenn auch nicht mit dem Maaßstabe großer, massenhafter Umgebungen, doch immer der umwandelnden Menschen, und wenn ein altes Gesetz gebot, die Statuen der Sieger in den Festspielen nicht über natürliche Größe zu bilden, sondern diese Ehre den Göttern vorzubehalten, so mußte in irgend einem Maaße doch die stylisirende, keine mangelhaft entwickelte Form duldende Kraft der Kunst immer zu einem Uebertreten desselben führen. Ein Werk, das nur natürliche Lebensgröße hat oder unter ihr ist, kann natürlich immer noch ein Kunstwerk sein, denn das Künstlerische liegt ja doch im Qualitativen und wir haben von der großen Wirkung desselben bei sehr kleinem Maaßstabe das Beispiel des Herkules Epitrapezius angeführt zu §. 489, aber ganz in ihrem Wesen ist die Bildnerkunst doch nur, wenn sie die innere Großheit, die in ihrem Style liegt, auch in äußerer Größe so ausdrückt, daß ihr Werk, hinausgestellt in Licht und Luft, oder hineingestellt nicht blos in Prunkgemächer, sondern in erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, in jeder Messung mit Umgebendem noch groß und monumental erscheint. Es kann so, wie es eine Kabinetsmalerei gibt, nicht eine Kabinetsplastik geben; diese wird durch die Kleinheit des Maaßstabs blos anhängende Zierkunst, während jene immer noch selbständige Kunst heißen kann. Vereinigt sich nun hier überhaupt die qualitative Erhabenheit der Form mit der quantitativen des Raums, so wird auch, je höher das Wesen einer Gottheit, desto näher eine Steigerung der Maaße liegen, welche bis in das Colossale geht; es ist dieser innere Grund zunächst für sich zu fassen, denn der Olympische Zeus und das Tempelbild der Athene von Phidias, beide ohne die Basis etwa 40 F. hoch, das colossale Hero-Bild des Polyklet in Argos thronten in Tempeln, deren Verhältnisse mit dem Werke des Bildners in Uebereinstimmung schon ursprünglich entworfen waren. Das Alterthum gönnte solche Ehre den höchsten Landesgöttern und erhabensten Göttersöhnen; in der neueren Zeit wird die Monumentstatue des großen Mannes colossal sein dürfen, ohne dem Vorwurfe vergötternder Schmeichelei zu verfallen, wie die Kaisercolosse Roms; fein aber bemerkt A. Stahr (Deutsch. Mus. v. Prutz. 1852 N. 9.), daß nicht ebenso für Dichter und Denker das colossale Maaß sich eigne, wie für die praktischen Naturen, die an sich schon im Gebiete des Massenhaften, quantitativ Erhabenen sich bewegen. Zur Höhe der Aufgabe an sich kann aber nun die Messung mit großen Verhältnissen der umgebenden, nicht ursprünglich mit der Statue zusammengehörigen Architektur oder der Landschaft treten und so war es wohl motivirt, daß die Athene Promachos, über 70 Fuß hoch, weit über Land und Meer hinaus ragte. Dagegen muß es auch eine Grenze geben, jenseits welcher eine falsche Uebertragung der architektonischen auf die bildnerische Phantasie im Maaßstabe der

Digitized by Google

Größe eintritt. Die Verhältniſſe des Bauwerks, weil ſie nicht Nachbildungen der organiſchen Schönheit ſind, wirken in einer Entfernung des Zuſchauers, in welcher organiſche Formen längſt ſeinem Auge wahrnehmbar zu ſein aufhören; ſteigt nun ein Bildwerk zu einer Größe hinan wie Bauwerke, ſo findet er gar keinen Standpunct, ſeine Formen zu erfaſſen, denn in der Nähe überſchaut er ſie nicht als Ganzes und in der Ferne zerfließt ihm das Einzelne. Der Orient und die ſpätere griechiſche Kunſt in den Sonnencoloſſen von Rhodus, namentlich dem größten von 70 griech. Ellen, die römiſche im Coloſſe des Nero von 110 F. haben in prunkender Ausſchweifung dieſe Grenze überſchritten.

§. 610.

Der Umfang des Darſtellbaren, zunächſt nach der allgemeinen Sphäre des Stoffs betrachtet, faßt außer dem menſchlichen Leben auch das thieriſche in ſich, deſſen edlere Arten zu dem Gediegenen und Ungetheilten des menſchlichen Daſeins, wie es die Plaſtik zu erfaſſen hat, ſich wie vorbildende Typen verhalten. Freundliche oder feindliche Zuſammenſtellung des Thiers mit dem Menſchen ſetzt durch den der unmittelbaren Vergleichung gegebenen Maaßſtab den Unterſchied der Kräfte und Formen in geſteigertes Licht.

Der §. geht zu einer neuen Seite über, die aber auch unter den Begriff der äußern Beſtimmtheit gehört, wie ſolcher relativ von dem Begriffe der innern zu trennen iſt: zu der Frage nach dem Umfange des Stoffs, ganz im Allgemeinen, in Beziehung auf die Sphären des Naturſchönen gefaßt. Die Landſchaft iſt (§. 599) weggefallen; wir werden jedoch noch einmal auf ſie zurückkommen. Das Thier iſt bisher neben der Hauptaufgabe der Bildnerkunſt, der Darſtellung des Menſchen, ohne nähere Begründung da und dort als Stoff angedeutet. Es iſt zunächſt die feſtgegoſſene Compactheit, die abgerundete Beſtimmtheit ſeiner Geſtalt und Bewegungen, was dieſer Kunſt der klaren Form unmittelbar zuſagen muß. Wie alle Kunſt harmlos nicht unmittelbar auf Gehalt losgeht, ſondern von richtigem Blicke geleitet die Formen ergreift, die ihren Stylbedingungen zuſagen, ſo erfreut ſich die Plaſtik an dem Geſchwungenen, Vollen, Runden ſchon der Linie an ſich. Der Kopf einer Taube, Ente, um ganz anſpruchloſe Beiſpiele zu brauchen, iſt plaſtiſch ſchön und lädt zum Nachbilden im plaſtiſchen Sinn ein. Die höheren Säugethiere, die Vielhufer und Einhufer, die bedeutendſten Pfotenthiere, Katze und Hund, vereinigen eine Fülle ſolcher ſchwungvoller Formen; man ſehe nur z. B. wenn der Löwe oder der ſtärkere Hund liegt, die ſchöne Linie der Hinterbacken, wie ſie an der ſchlanken Einziehung des Kreuzes ſich herausſchwingen. Am Geſchlechte der Schaafe mag den Maler die eigenthümliche

Digitized by Google

Stimmung, das Genährige, Dumpfe anziehen, den Bildhauer erfreut die Form eines Widderkopfs schon im Zug ihrer Linien. Die Lehre vom Naturschönen hat überall in kurzen Zügen das Wesentliche angedeutet, auch über den Unterschied der plastischen und malerischen Seite Winke gegeben. Nun aber kann es sich doch auch in der bildnerischen Auffassung um die Form nur in ihrer Einheit mit der seelischen Belebung handeln; das Thierleben ist ein unfreies, bewußtloses, seine körperliche Bildung nur der Ausdruck dieser dunkeln Seele, und da fragt es sich, wie eine Kunst, welche kein Mittel hat, eine Lebensstufe, die in diese Niedrigkeit gebannt ist, durch die Farbe und den Stimmungshauch umgebender Natur in einem gewissen lockernden, dem geistigen Ausdruck nähernden Sinne zu durcharbeiten, dennoch berechtigt und gerufen sei, dieselbe ganz für sich, ja ein einzelnes Thier als würdigen Gegenstand zu behandeln. Geist in Naturform ist Aufgabe der bildnerischen Darstellung, ein in sich ungebrochenes, ungetheiltes, naives Seelenleben hat sie zur Erscheinung zu bringen. Ein solches ist nun im Thiere sozusagen zu vollständig vorhanden. Es ist vielseitig in Empfindungen und Trieben, es zeigt bestimmte Analoga mit dem geistigen und sittlichen Leben des Menschen, aber Alles liegt im Schooße bewußtlosen Dunkels gebunden. Dieser Ueberfluß von Natur liegt jedoch für den plastischen Standpunct der richtigen ästhetischen Mitte um so viel näher, als der Ueberfluß von Geist, daß sie gerade mit Vorliebe bei ihm verweilen wird wie einem sichern Hafen, der sie vor diesem unruhigen Meere des einseitig Geistigen, der sinnlich ausgesogenen, geistig verblasenen Natur schützt. Die richtige Mitte wird eine Menschheit sein, wie wir sie §. 350 von den Griechen ausgesagt haben: „das Individuum athmet Geistigkeit in Form edlerer Thierheit", vergl. dazu Anm. 3. Ist ebendamit der Grund ausgesprochen, warum das thierische Leben dem menschlichen, wie es die Plastik braucht, näher liegt, *als ein überbildetes menschliches*, so heben sich aus dieser allgemeinen Nachbarschaft auch bestimmte Bilder näherer Analogie hervor. Menschen wie die, von denen Göthe zu sagen pflegte: es ist eine Natur, erinnern häufig an gewisse Thier-Typen, oder umgekehrt, in der Thierwelt treten Typen so ausgeprägter Natur hervor, daß sie wie vorbildend für menschliche Charaktere, als Charakter-Typen erscheinen. Adler, Stier, Eber, Hirsch, Widder, Roß, Löwe, Hund für das Komische, soweit die Bildnerkunst sich in es einlassen kann, Hahn, Eule, Storch, Ziege, Elephant, Bär, Fuchs sind solche Erscheinungen, die gerade durch die einfache Ausschließlichkeit, womit ein Analogon sittlicher Eigenschaft in ihnen als Naturnothwendiges sich darstellt, sich wie von selbst anbieten, um menschlichen Charakteren, selbst wie sie in die höchste Idealität als Götter und die diesem zunächst liegende der Genien und Heroen sich erheben, etwas von ihren

Digitized by Google

Zügen zu leihen; ebendaher müſſen ſie aber auch als Stoffe für ſich, worin nun das Analogon als ein ſelbſtändiges Ganzes auftritt und die vergleichende Beziehung nur leicht umherſpielt, der Bildnerkunſt zuſagen. — Dieſe Beziehung hebt natürlich den Gegenſatz nicht auf und das edelſte Thier bleibt zugleich ein unendlich Anderes, Niedrigeres, als der Menſch. Die Bildnerkunſt wird daher mit beſonderer Liebe den unendlichen Vorzug in der Aehnlichkeit durch Zuſammenſtellungen zeigen, worin das Thier als Gefährte, Geſpiele, Diener oder als bekämpfter Feind neben den Menſchen tritt; eine Welt von milden und vollen Contraſten und mitten im Contraſte von Verwandtſchaften wird ſich eröffnen. Wenn Herkules den Kretiſchen Stier bezwingt, ſo ſehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menſchlich Heroiſchen erhoben, über die in Formen verwandte rein thieriſche Erſcheinung ſiegen, wenn er die cerynitiſche Hirſchkuh zu Boden drückt, ſo meint man ihre zarten, ſchlanken Glieder unter der in vollem Gegenſatze wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bachus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenſchaftliche, Formenweiche des Gottes thieriſch ausgeprägt iſt, und Apollon und Artemis, die hirſchähnlich ſchlanken, ſpannen das willige Hirſchpaar vor ihren Götterwagen.

§. 611.

Der Umfang des Ausführbaren in Beziehung auf die Vielheit der in einem Werke zu vereinigenden Geſtalten erweitert ſich durch gewiſſe Arten engerer Verbindung der Bildnerkunſt mit der Baukunſt: namentlich die Gruppen der Giebelfelder und das Relief. Da jedoch die Fläche, aus welcher hier die Figuren in minderem oder ſtärkerem Grade der Erhebung, im Giebelfelde bis zur Ablöſung, hervortreten, keineswegs den in die künſtleriſche Darſtellung mitaufgenommenen Raum darſtellt, welcher, als architektoniſche oder landſchaftliche Umgebung behandelt, es zuließe, in beliebigen Abſtufungen der Entfernung nach der Tiefe beliebig viele Figuren aufzuführen und hintereinanderzuſtellen, ſo iſt jene Erweiterung eine beſchränkte und macht ihre Bedeutung erſt in der Frage über die Compoſition eingreifender ſich geltend.

Zu den Formen der engeren Verbindung mit der Baukunſt als eines Motivs, wodurch die Strenge des Geſetzes der Sparſamkeit in der Figurenzahl gemäßigt wird, können wir jene zu §. 609, 1. erwähnte reichere Gruppirung um ein gegliedertes Poſtament zählen; Aufreihungen vieler Statuen in Sälen, Treppenhäuſern, auf Galerieen können auch nach der Idee des innerlich Zuſammengehörigen geordnet werden, hier iſt aber der Begriff des Zuſammengehörigen ein ſo loſer, daß dadurch die Bildnerkunſt

Digitized by Google

nach der Seite der Figurenzahl nicht eigentlich erweitert wird; solche Zusammenstellungen kommen erst bei der Frage über cyklische Anordnung zur Sprache. Anders verhält es sich, wo das Bildwerk vor eine architektonische Fläche auf ein Gesimse gestellt und von einem Rahmen, der es zu einem Ganzen zusammenfaßt, umgeben wird, wie in dem stumpfen Dreieck des Giebelfeldes. Hier kann sich die Sculptur in reichen Gruppen entwickeln, wie in den Giebelfeldern des Parthenon, des Zeustempels zu Olympia, des Athene-Tempels zu Tegea; allein auch diese Erweiterung geht nicht so tief, als es scheint, denn sie fordert zwei Opfer: das der engeren Gruppirung und ebenhiemit das der vielseitigen Schönheit, welche das freistehende Werk dem Umwandelnden darbietet. Alle Bildwerke, die sich an eine architektonische Fläche schließen, sind nur auf Einen Gesichtspunct berechnet und an der nicht sichtbaren Seite nur ganz oberflächlich bearbeitet. Die Figuren des Giebelfeldes können aber auch mit der Fläche noch wirklich zusammenhängen und dieß führt auf die besondere Form der plastischen Darstellungsweise, die wir bisher nur gelegentlich erwähnt haben, das Relief. Diese eigenthümliche Form ist offenbar in Aegypten hervorgegangen aus eingegrabenen Umrissen, also einem Verfahren des Zeichnens, das sich mit einem architektonischen Körper dauernder zu vermählen suchte; man ging dann auf zwei Wegen weiter: man nahm das innerhalb der Umrisse Stehengebliebene weg und hatte nun flach vertiefte Figuren, die man bemalte; oder man rundete die Formen der Gestalten, die der tiefe, scharfe Umriß zeigte, nach dem Vorbilde der festen Form in der Natur ab und dieser Weg führte zum Relief, denn man hatte nun eine Figur, die, obgleich sie auch noch bemalt wurde, doch innerhalb des Umrisses ihre Formen plastisch aussprach. Es fehlte nur noch, was die Aegypter noch nicht wagten, daß man die Erhöhung zwischen solchen Figuren (sog. Koilanaglyphen) abflachte bis an eine Grenze, die einen umschließenden Rahmen darstellen sollte, daß man die Ausladung der Figuren nicht auf das Richtmaaß der weggenommenen, jenseits des Rahmens aber belassenen Fläche beschränkte, sondern verschiedene Grade der Erhebung je nach dem künstlerischen Bedürfniß (basso, mezzo, alto) wählte und endlich die Bemalung, wo nicht aufgab, doch als freie Zuthat in beliebiger Ausdehnung übte: so erkannte man, daß man in der Plastik selbst, wenn man sie so als aus einer Fläche nicht bis zur völligen Ablösung herauswachsen lasse, in gewissem Sinne malen und sich somit unendlich freier bewegen könne, als in der völligen Rundbildnerei. Es war dieß nicht mehr ein eigentliches Malen wie jene den Koilanaglyphen vorangegangene Darstellungsweise, aber die Plastik wies nun durch diese aus einer Art von Malerei an sich schon entstandene Form als ihren Endpunct nach der Malerei hinüber. Und wirklich ist und bleibt das Relief eine Mittelform,

Digitized by Google

die zu dieser Kunst hinführt. Darin liegt nun aber auch eine Versuchung zu wirklicher Vermischung der Grundgesetze zweier Künste, zu einer falschen Uebertragung der malerischen in die plastische Phantasie; die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künstler des späteren Mittelalters, der Renaissance- und Rokoko-Zeit erlagen in verschiedenem Sinne dieser Versuchung. Das Grundgesetz der Bildnerkunst wird nämlich im Relief so wenig aufgehoben, daß es nach einer Hauptseite sogar noch strenger wirkt, als in der Rundbildnerei, und nach einer andern zwar eine Erweiterung in sich aufnimmt, jedoch, eben wegen der erhöhten Strenge auf jener Seite, nur zugleich mit einer wesentlichen Hemmung. Das heißt: in der Richtung der Tiefe kann das Relief sogar weniger Figuren miteinander verbinden, als das freie Bildwerk, wohl aber in der Richtung der Länge, hier jedoch auf Kosten der strengeren Einheit der Composition. Der Grund ist dieser: im freien Bildwerke muß der Künstler zwar sparsam sein in Zahl verbundener Figuren, weil sie sonst einander decken, übrigens aber kann er doch seiner Basis einen verhältnißmäßig bedeutenden Umfang geben und sein Werk kann umwandelt werden; das Werk des Reliefbildners aber kann nicht umwandelt werden und er kann den Mangel der Tiefe nicht durch Annahme verschiedener Grade von Erhebung ergänzen, sondern im Wesentlichen soll in jedem Relief Ein Erhebungsgrad herrschen, denn er darf nicht meinen, durch die architektonische Fläche, auf welcher er darstellt, nun einen Grund gewonnen zu haben, der ihm die Breite der Basis ersetzte und weiterhin überhaupt einen beliebigen Darstellungs-Umfang in der Richtung der Tiefe darböte. Die Fläche ist nicht der Raum seiner Figuren, die Raumlosigkeit des Bildwerks ist im Relief nicht aufgehoben, die Fläche ist bildnerisch indifferent, geht nur die Baukunst an, ist dem Bildner nur das stoffartige Feste, an das er sein Werk, um die freiere Ausdehnung in die Länge zu gewinnen, anklebt. Was aus der Verkennung dieser Indifferenz der Fläche entspringt, hat Tölken (Ueber d. Basrelief u. s. w.) gezeigt: der geringste Grad der Ausladung, der das Fernste anzeigen soll, läßt das also flach Gebildete doch nicht fern erscheinen, denn es fehlt die Abschwächung der Farben und Tinten, welche diesen Schein erzeugt, und der natürliche Schatten der Figuren, die stärker ausgeladen den Schein des Mittel- und Vordergrundes hervorbringen sollen, hebt vollends, indem er natürlich weit genug reicht, um auf jenes Flachste noch zu fallen, allen Ferne-Schein auf. Will man nun die vermeintlich gewonnene Tiefe dazu benützen, um Figuren in gedrängten Gruppen, also auch in mehreren Abstufungen hintereinander zu verbinden, so verliert immer das Relief der vordern durch das der hintern und schließlich wäre der Bildner genöthigt, die vorderste ganz frei abzulösen, d. h. er wäre aus dem Relief ganz heraus und hätte

Digitized by Google

das Uebrige, was noch Relief ſein ſoll, in ſeiner Wirkung als ſolches zerſtört. Das Figuren-Gedränge ſpäterer, römiſcher Reliefs können wir nicht als eine berechtigte zweite Form dieſes Zweigs anerkennen, wie neuerdings geſchehen iſt. Der Bildner muß zufolge dieſen Bedingungen ſeine Figuren ſo viel als möglich mehr nebeneinander, als in die Tiefe hintereinander treten laſſen und obwohl ihm dieß immer noch erlaubt, ſie in Kampf oder anderer Handlung einander nicht nur gegenüberzuſtellen, ſondern bis auf einen gewiſſen Grad auch zu verſchlingen und ſo z. B. ein in einzelne Kämpfergruppen aufgelöstes Schlachtgewühl aufzurollen, ſo wird doch das Natürlichſte ſein, wenn er als Stoff für ſeine Darſtellung ein reihenweiſes Auftreten, wie in Prozeſſionen, wählt. Das Relief iſt weſentlich ein Streifen, plaſtiſche Entwicklung des bloßen Ornaments, das architektoniſche Flächen umſäumt, und wohl möglich, daß, wie alle Verſchlußzierden auf die Kunſt der Weberei zurückweiſen (vergl. §. 573 Anm.), ſo auch jene älteſten ägyptiſchen Umriſſe eine Nachbildung von Gewobenem, Gewirktem, Geſticktem ſind, worin wir denn überhaupt den Anfang der Malerei zu ſuchen hätten. Es iſt alſo namentlich der Fries, dem ſich das Relief verbindet; die Metopen ſind einzelne Felder, die aber in ihrer Wiederholung ebenfalls einen Streifen darſtellen, und wie an das Bauwerk legen ſich ſolche Streifen an Sarkophage, Throne, Piedeſtale und an Gefäße, Geräthe (z. B. Schilde), wo ſie endlich zu der Kleinheit der Figuren heruntergehen, bei welcher die monumentale Kunſt der bloßen Zierplaſtik weicht. — Wir haben alſo jetzt das Geſetz der Wenigkeit der Figuren zwar ſich erweitern ſehen, doch nur in einer Weiſe, welche uns an der gegenwärtigen Stelle unſerer Erörterung geringen Zuwachs zeigt, vielmehr, wie dieß am Anfang dieſer Anm. von einer andern Art reicher Figuren-Aufreihung geſagt iſt, nach einer Seite, die erſt im weitern Verlauf zur Sprache kommen kann, der Compoſition nämlich, hinweiſt und zwar jener cykliſchen, wo es ſich nicht um Ein geſchloſſenes Kunſtwerk handelt, ſondern der Zuſchauer ſich fortbewegend von Kunſtwerk zu Kunſtwerk, endlich eine Summe von Kunſtwerken zu einem größeren, von Einem fruchtbaren Gedanken beherrſchten Ganzen ſich zuſammenſtellen ſieht. So folgen ſich im Streifen des Relief mäßige Gruppen oder einzelne Figuren, deren keine mit der andern eng verflochten iſt, der ganze Streifen geſellt ſich zu freiem Bildwerk und beide vereinigen ſich mit dem ganzen Bau und ſeiner übrigen Ausſtattung zu einer geiſtigen Einheit. Das an Figurenzahl ſo eben Gewonnene entflieht uns unter der Hand in die Längenrichtung und läuft in dieſen weitſchichtigern Zuſammenhang fort. Das Relief hat allerdings ſeine, wenn auch lockere, Compoſitions-Einheit, aber als Ganzes im größeren Zuſammenhang behält es dieſen fortleitenden, weiter führenden Charakter.

Digitized by Google

§. 612.

Auch in Beziehung auf die nähere Bestimmtheit der Gestalten in Sphäre, Lage, Handlung wäre somit der Umfang der Darstellungsfähigkeit ein sehr beschränkter, wenn die Bildnerkunst nicht durch gewisse mythische und symbolische Hülfen, welche die Umgebung anzeigen, durch das Attribut, die Bekleidung, Schmückung, Ausstattung, namentlich aber eine feststehende Gebärdensprache den Mangel zu ersetzen wüßte. Aber auch im Gebrauche dieser Ersatzmittel selbst ist die Bildnerkunst sparsam, weil ihr ganzer Geist sie auf das Allgemeine, vom Zufälligen entblößte Wesentliche hinweist, wie es in der Gestalt an sich liegt.

Die Bildnerkunst bedarf Surrogate für den fehlenden Hintergrund und die beschränkte Figurenzahl, Abbreviaturen, Auszüge, welche stellvertretend das Allgemeine, Viele, das die Hauptpersonen umgibt und uns besagen sollte, was sie sind, leiden, thun, durch ein Einzelnes andeuten. Es gilt dieß schlechthin, ohne Rücksicht auf eine bestimmte geschichtliche Form des Ideals, aber es kann auch nicht zur Sprache kommen, ohne sogleich den Blick zu eröffnen in die Entwurzelung der Plastik, wie sie da eintreten muß, wo jenes Prinzip des Vicarirens, des Aussprechens einer ganzen Sphäre durch ein Individuelles, kurz der Act der ästhetischen Zusammenziehung in seiner mythischen und symbolischen Form, im Ganzen und Großen erloschen ist; wir werden jedoch Recht und Nothwendigkeit des Beibehaltens dieser Abbreviatur durch eine Rückversetzung in den Standpunct des classischen Ideals in dem Ueberblick über die Geschichte unserer Kunst aufnehmen. In der That ist die Verwendung jener Andeutungen auf dem Puncte, von dem es sich nun handelt, auch bei den Alten nicht der reine und volle Ausdruck ihres mythischen Glaubens. Was zuerst die Ersetzung der ausführlich bezeichnenden Umgebung durch ganze mythische Gestalten betrifft, so ist dieser Gebrauch derselben wohl zu unterscheiden von dem Kunstwerke, wo solche die Hauptpersonen sind, den eigentlichen Zweck der Aufgabe bilden. Ein Flußgott, für sich dargestellt, ist nicht statt des Flusses gesetzt, sondern der Fluß ist in ihm zur Persönlichkeit, zur ganzen, menschlichen erhoben; sind aber die Hauptpersonen andere und soll ein Flußgott mit einer wassergießenden Urne daneben oder im Hintergrund nur anzeigen, daß die Scene an einem Flusse vor sich geht, so gilt jetzt diese Gestalt nicht im vollen mythischen Ernste, sondern eigentlich mehr nur allegorisch, doch bleibt der Vortheil, daß auch das Allegorische mehr Leben hat, weil die Wärme des mythischen Glaubens im Ganzen und Großen

Digitized by Google

die Grundlage bleibt. So dient nun jetzt eine Localgottheit, ein Genius, ein Gott für die wirkliche Darstellung einer ganzen Landschaft, Hain, Stadt u. s. w., ja die in Wasser sich auflösende Gestalt des Jupiter zeigt auf der Antonin-Säule den Eintritt erfrischenden Regens an. Es handelt sich aber nicht nur von der Scenerie im gewöhnlichen Sinne; auch eine Figuren-Menge soll durch Stellvertretung mit den wenigsten Mitteln ausgedrückt werden. Das Verhältniß kann sich hier verändern: die stellvertretenden Figuren können als die Hauptpersonen, ja als die einzigen auf einem ganzen Kunstwerk erscheinen; aber der Fall ist doch der besondere, daß die Stellvertretung hier ausdrücklicher ist, als in der mythischen Anschauung überhaupt und abgesehen von einer solchen einzelnen Kunstaufgabe. Es genügt nun z. B. Ares für das ganze Getümmel der Schlacht, in welchem sein Geist braust, oder einige Helden für die obscure Menge der übrigen Mithandelnden (vergl. dazu die wichtige Auseinandersetzung zu §. 606): wenige Vorkämpfer fassen ein ganzes Schlachtbild, wenige berathende Häupter eine ganze Versammlung in sich zusammen und gerne läßt sich die griechische Plastik an einer Dreizahl von Figuren genügen (vergl. Winkelmann a. a. O. Bd. 2 S. 178). Nicht anders verhält es sich mit den symbolischen Hülfen, d. h. den nicht menschlichen, sondern thierischen, vegetabilischen, mechanischen Gebilden, welche Stand, Beschäftigung, Thätigkeit, Situation, Umgebung stellvertretend für die ausführliche directe Darstellung alles Umgebenden anzeigen. Ein Theil derselben ist nämlich im classischen Ideal eigentlich nicht mehr Symbol und noch nicht Allegorie: dieß sind diejenigen Hülfen, welche einer Person unmittelbar und bleibend beigegeben sind, d. h. die Attribute. Sie bestehen aus alten Symbolen, welche mit dem Fortschritt zum Mythischen in Fluß gekommen, in organischen Zusammenhang getreten sind und so die Bedeutung eines thierischen Begleiters, Gespielen, Dieners, einer Waffe, eines Werkzeugs, irgend eines Gegenstands, den man spielend hält, bekommen haben, wie der Adler des Zeus, der Delphin der Aphrodite, die Schlange des Aeskulap, der Dreizack Neptuns, die Aehren der Demeter u. s. w., vergl. zu §. 434 und die vielen Beispiele in Otfr. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst §. 344. Im gegenwärtigen Zusammenhang aber erscheinen sie mehr allegorisch, d. h. sofern sie die wirkliche Darstellung des Hintergrundes, welcher zugleich die Naturbedeutung eines Gottes darstellt (Luftraum, Wasser, Meer u. s. w.), vertreten sollen, sind sie weniger Gegenstand lebendigen Glaubens, als eben andeutende Hülfen, wiewohl im Alterthum noch immer belebt durch das Ganze der mythischen Anschauung. Andere Anzeigungsmittel sind nun entweder getrennt von den dargestellten Personen oder, wenn ihnen näher beigesellt oder gar in die Hand gegeben, doch nicht stehende Zugabe, sondern für den einzelnen Fall

Digitized by Google

gewählt, um Ort, Situation, Act zu bezeichnen. In jene Gattung gehören die stellvertretenden Stücke eines Ganzen, die partes pro toto: eine Staude für Hain, Wald, Pfeiler für Haus, einzelner Stein für Gebirge, aufgehängter Teppich für Wohnzimmer u. dgl. Solches tritt namentlich im Relief auf und scheint dem Satze zu widersprechen, daß hier die Fläche nicht als der zur künstlerischen Darstellung mitgehörige Grund zu betrachten sei; dieß ist aber nur eine weitere Seite jenes berechtigten ästhetischen Widerspruchs, den wir schon in der Farbe, im Postament, in der Beziehung der Statue zu wirklicher Umgebung gefunden haben (§. 608 Anm. u. 609, 1.): ein Fingerzeig, ein Schatten, leicht hereinwirkend und an den Grenzen des Prinzips, wonach alles Umgebende und Continuirliche in der individuellen Gestalt aufgegangen sein soll, in leichtem Spiele rüttelnd. Zur andern Gattung gehört z. B. die Phiale, um einen Opfer-Act, Knotenstock, Syrinx, um Landleben, Palme, um Sieg, Oelzweig, um Hülfeflehen, Tänie, um hohe Ehre, Schattenhut, um Reise und Jagd, runde Mütze, Ruder, um Seefahrt, gesenkte Fackel, um den Tod, Kithar bei Apollo, um ihn als den musischen, Seelenreinigenden, Bogen und Köcher, um ihn als den rächenden Gott, und wieder der gespannte oder schlaffe Bogen, offene oder geschlossene Köcher, um den Moment vor, in und nach dem Kampfe zu bezeichnen, und And. Endlich führen wir Solches auf, was unmittelbarer zur Behandlung der Gestalt selbst gehört, hier aber nicht in seiner rein ästhetischen, sondern eben in der blos bezeichnenden Bedeutung. Manches davon fällt auch unter den Standpunct des Attributs, eine hier unvermeidliche Wiederholung. So könnte denn die Plastik nicht auskommen, wenn sie nicht durch Beschaffenheit, Schnitt, Art der Umlegung oder auch Abwerfung des Gewands, durch Waffen und sonstige Ausstattung, beigelegten oder natürlichen Schmuck, wie z. B. die Behandlung der Haare und dergl., die Zeichensprache vervollständigte, mittelst welcher sie die mangelnden malerischen Mittel ersetzt. Chlamys zeigt kriegerische Beschäftigung an, Nacktheit des Manns den Athleten oder den zu energischer Thätigkeit gerüsteten Gott, des Weibes ursprünglich die Situation des Bades, tiefere Gürtung des weiblichen Chiton Amazonencharakter, Gürtellosigkeit Vorbereitung zum Tanz, Obergewand, dem Sitzenden auf die Hüften herabgefallen, bequeme Ruhe, fest umgenommenes Trauer oder ernste Sammlung, wie die vor dem Beginn einer Rede, u. s. w. Da die Griechen meistens die Statuen bemalten, so sprach auch die Farbe des Kleides symbolisch mit (Winkelmann a. a. O. Bd. 3, S. 11 ff.). Aber auch diese Zeichensprache wurde noch einmal abbrevirt, so daß z. B. ein Helm die ganze Rüstung bedeutete. Am kurzgeschnittenen Haar erkennt man Epheben und Athleten, edler und ruhiger ordnen sich die löwenmähneartigen Locken des Zeus,

Digitized by Google

unruhiger flattern die ähnlichen des Meeresgottes, die weichen und reichen Haarknoten lassen Bacchus und Ariadne erkennen. Alle diese Dinge sind, wie gesagt, auch ästhetische Motive, hier aber fassen wir sie als Kennzeichen auf. Wie wichtig dieß Gebiet ist, zeigen namentlich gewisse Aufgaben im Gebiete des monumentalen Standbilds. Genügt es z. B., wenn, um den Erfinder der Buchdruckerkunst zu bezeichnen, ihm ein paar Typen in die Hand gegeben werden? Wenn den Dichter die Leyer bezeichnet, wie ist er vom Musiker zu unterscheiden? Wie kann der Dichter vom Dichter, abgesehen von der Individualität, nach Richtung und Gattung seiner Werke unterschieden werden? Fein hat Schwanthaler Jean Paul durch Anlehnung an einen Baumstaum und die Blume am Rocke charakterisirt, Göthe thront mit Recht Jupiterartig auf dem Entwurfe der Bettina von Arnim. — Endlich bedarf die Plastik einer reichen, durch Gewohnheit und Uebereinkunft unmittelbar verständlichen Gebärdensprache; vergl. zu §. 339 Thl. 2, S. 214. Diese beschränkt sich natürlich nicht auf die feineren Organe, Angesicht und Hand, sondern es handelt sich in der Plastik auch von den größern Bewegungen der Arme und Beine. So bezeichnet ganz besonders der hinter dem Kopf übergeschlagene Arm bei den Griechen Ruhe und Schlaf und da dieß an die Nachtseite des Seelenlebens, an Traum, Ahnung erinnert, so wird öfters auch der mystische Gott Apollon so gebildet; die erhobenen Hände und Arme zeigen den Act der Anbetung, des Flehens an, Stehen mit übergeschlagenem Bein drückt bequemes Sichgehenlassen aus, wie namentlich bei den Satyrn, Anziehen des einen Knies bei einem gefallenen Krieger Todeskrampf u. s. w. (vergl. Quandt „Zur Aesthetik", u. s. w. Allg. Monatschr. f. Wiss. u. Lit. Nov. 1852 und Anderes O. Müller a. a. O. §. 335). Natürlich vollendet die über die ganze Gestalt verbreitete Bewegung und Haltung diese Symbolik und so ist z. B. der mild vorgebeugte sitzende Zeus der freundlich Gewährende. Es versteht sich, daß alle bildende Kunst die Mimik im umfassendsten Sinne zur Anwendung bringt, der Bildnerkunst aber ist es eigen, daß sie einer einfacheren, mehr festgestellten Mimik bedarf; der Maler kann z. B. den Zorn durch Bleiche oder Röthe, gepreßte oder emporgedrückte Lippen u. s. w. darstellen, der Bildhauer hat hierin nothwendig ein beschränkteres Alphabet der Bezeichnung, sonst würde er unklar werden und verwirren, weil ihm Farbe, Vielheit bewegter Figuren, Hintergrund fehlt. — Der Schlußsatz des §. sagt nun aber, daß auf diese Ersatzmittel, wenigstens auf die mehr äußerlichen, das Attribut u. s. w., doch kein allzugroßes Gewicht gelegt werden darf; denn es bleibt dabei, daß in der Bildnerkunst eigentlich durch die Gestalt selbst Alles gesagt werden soll, in der sie das Bleibende, Wesentliche der Gattung in fest abgeschlossener Schärfe hinstellt. Es war z. B. leicht, den Laokoon als Trojaner, als Priester zu bezeichnen, aber die

Digitized by Google

Rhodiſchen Künſtler haben es unterlaſſen, ſicherlich nicht, um uns auf die genre-artige, idylliſche Auffaſſung anzuweiſen, die ſonderbarer Weiſe Göthe aufſtellt („ein Vater ſchlief mit ſeinen beiden Söhnen" u. ſ. w. Werke B. 38, S. 41), ſondern um die reine Idee des übrigens bekannten Mythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeſchicks, das einen Vater mit ſeinen Söhnen zerknickt, frei von allem zufälligen Beiwerk zur Darſtellung zu bringen; es war leicht, die Situation des Apollo von Belvedere näher zu bezeichnen, allein der Künſtler wollte den reinen Lichtgeiſt als Zerſtörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelnheit eines beſondern Kampfes auffaſſen.

§. 613.

Da die bildende Kunſt im Nebeneinander des Raums, nicht im Nacheinander der Zeit darſtellt, ſo kann ſie nur Einen Moment in ihrem Werke feſſeln, die loſere Verbindung des Relief ausgenommen, worin die Plaſtik dieſelbe Geſtalt in verſchiedenen aufeinander folgenden Acten wiederholen mag. Der Eine Moment ſoll aber der fruchtbare, d. h. ſo beſchaffen ſein, daß er ſich in der Phantaſie des Zuſchauers rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert. Was jedoch die Zuſammenſtellung verſchiedener Perſonen betrifft, ſo kann ſich die Bildnerkunſt vermöge ihrer außerzeitlichen Idealität von der Schranke der Zeitrechnung entbinden.

Wir gehen vom Stoff-Umfang zum Zeitumfang des Darſtellbaren über. Es iſt klar, welcher Widerſpruch entſteht, wenn die bildende Kunſt es wagen will, in die Kategorie der Zeit, des Succeſſiven überzutreten: dieſelbe Figur tritt auf Einem Werke mehreremal auf, verhält ſich alſo nun zu ſich ſelbſt als eine andere, ſteht neben ſich ſelbſt. Im innern bewegten Zeitleben der Phantaſie iſt es anders, dieſe führt die Eine Geſtalt fort durch verſchiedene Situationen; im Raume verfeſtigt verliert ſie dieſe Flüſſigkeit, vermöge der ſie wieder und wieder auftritt und doch dieſelbe bleibt. Doch iſt es in der Bildhauerei nicht ebenſo das Merkzeichen einer noch ganz im Kindheitszuſtande befindlichen Kunſt, wie in der Malerei, wenn ſie jenes Nebeneinander derſelben Perſon wagt; deßwegen nicht, weil auch in Einem Rahmen zuſammengefaßt die einzelnen Gruppen ſelbſtändiger ſind, als in der Malerei; ſo findet man z. B. die Thaten des Herkules, die Schickſale des Meleager in Einem Werke verbunden. Es verſteht ſich übrigens, daß dieß nur in der loſeren Compoſition des Relief erlaubt ſein kann. — Der Eine Moment aber, den alle bildende Kunſt zu ergreifen hat, wenn ſie ihrem Grundgeſetze treu bleibt, ſoll „fruchtbar" ſein. Wir haben geſehen, daß das Bewegungsloſe und Stumme in der Phantaſie des Zuſchauers zu Bewegung und

Digitized by Google

Sprache auflebt (§. 550); das leistet natürlich nicht jedes Kunstwerk, der Künstler muß dafür sorgen, daß es danach beschaffen sei. In dem Gebiete der bildenden Kunst, das wir nun betreten haben, soll das Werk natürlich in höherem Sinn aufleben, als in der Baukunst. Aus einer Reihe bewegter Momente des Menschenlebens wird einer gefesselt und dieß soll so geschehen, daß die Phantasie bestimmt wird, sich die weitere Reihe zu entwickeln, der gewählte Augenblick soll so sichtbar ein Ergebniß des Vorhergehenden und ein Keim des Folgenden sein, daß er diese Wirkung mit Nachdruck ausübt. „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. — Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert in dem Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.“ (Göthe W. B. 18, S. 41). Der borghesische Fechter parirt eben einen Hieb oder Stich eines Reiters oder einer Amazone, der von linksher gegen ihn geführt wird; man sieht, wie die plötzliche Lebensgefahr ihn genöthigt hat, in äußerster Spannung alle Gewandtheit, Fechterkunst zusammenzuraffen; den linken Fuß zurück, den rechten vorgeworfen, deckt er den weit vorgebeugten Oberleib und Kopf mit dem Schilde, jede Muskel ist in diesem Augenblicke haarscharfer Entscheidung angespannt. Aber er darf keinen zweiten Hieb abwarten, es gilt nicht nur, sich zu schützen, sondern den gefährlichen Feind zu vernichten; der rechte Arm mit der Lanze streckt sich daher bereits zum Ausholen zurück; in der nächsten Secunde wird der Mann sich wie ein Blitz herumwerfen, mit dem linken Bein ausfallen und den tödtlichen Stoß führen. Welcher Augenblick in einer Reihe von Augenblicken einer bewegungsreichen Handlung ist nun der fruchtbarste? Man darf nicht so fragen, es können verschiedene Augenblicke höchst fruchtbar sein und von demselben Künstler oder von verschiedenen in verschiedenen Werken gewählt werden. Man pflegt aber Einen Moment auszuschließen, nämlich den der ganzen, äußersten Entladung aller in einer Handlung thätigen Kräfte; nur das Ansteigen zu diesem Gipfel und das Herabsteigen von demselben soll Stoff der Plastik sein; nur „ein ernster und leichter Beginn von Handlung“ oder ein Rückgang vom äußersten Conflicte: „die Sculptur muß nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und

Digitized by Google

Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebärde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen" (Hegel Aesth. B. 2, S. 359 und 403). Diese Einschränkung ist unrichtig; thatsächlich widerlegt sie eben die Gruppe des Laokoon, in welcher, obwohl einer der Knaben noch lebt, doch im Zusammenbrechen des Vaters durch den tödtlichen Biß eben jetzt das Aeußerste des Jammers eintritt; oder, wenn man dieses Werk nicht als Beleg annehmen will, weil es sich an der äußersten Grenze des plastisch Zulässigen bedenklich bewege, die tausend Darstellungen von Kämpfen aus der besten Zeit, wo eben der Gegner durchbohrt, ein Wettlauf entschieden, eine Familie, wie die der Niobe, vom Todesgeschoß ereilt wird, und Gruppen aus späterer, doch noch guter Zeit, wie jener herrliche Gallier in Villa Ludovisi, der stolz und trotzig nach dem siegreichen Feinde das Haupt zurückwerfend, nachdem er Frau oder Tochter, die ihm wie eine geknickte Blume im Arme hängt, getödtet hat, sich das Schwert in die Brust stößt. Es sind zwei Gründe, welche schon Lessing für diese Einschränkung angeführt hat. Der erste ist der, daß ein sogenannter äußerster Moment keine innere Entwicklung eines folgenden Bildes dem Zuschauer mehr gestatte, so erklärt er eine Darstellung des eigentlichen Schreiens im Laokoon darum für unzulässig, weil dann der Phantasie keine höhere Stufe des Leidens vorzustellen übrig wäre. Laokoon thut, was er kann, er stöhnt, und er leidet bereits das Aeußerste, er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein. Was übrig bleibt, ist die Vorstellung seines Zusammenbrechens, Todes; ein andermal ist es der Sieg, das heitere Ruhen vom Kampf, und es ist nicht abzusehen, warum das weitere Bild, das der Zuschauer sich entwickelt, nur ein noch höherer Grad furchtbaren Ausbruchs sein soll. Der Bildner muß darin ganz frei sein, er mag das Einemal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerste, das andremal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlassen. Nicht ein Aeußerstes überhaupt, sondern ein Aeußerstes besonderer Art ist ihm verboten, ein solches, das aus weiteren qualitativen Stylgesetzen unauflösbar häßlich ist; davon werden wir an andrer Stelle sprechen. Ebenso verhält es sich nun mit dem zweiten Grunde. Lessing sagt nämlich (Laok. Cap. 3): „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand

Digitized by Google

eckelt oder grauet." Aber iſt denn nicht der Laokoon auch in einem Momente dargeſtellt, muß ſich die Gruppe nicht im nächſten Momente verändern? oder Apollo von Belvedere nicht in der nächſten Secunde den Arm ſinken laſſen, die Diana von Verſailles den Pfeil auflegen und abſchießen, Caſtor und Pollux mit ihren Roſſen eine andere Bewegung machen, der Diſkobol abſchleudern, der Wettläufer Ladas, von dem die Anthologie fürchtet, er möchte der Baſis entſpringen, den Kranz ergreifen, der ſterbende Fechter zuſammenbrechen? Die Bildnerkunſt wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt ſein ſollte, das Augenblickliche darzuſtellen, und wenn aus unſerer ganzen Darſtellung allerdings folgt, was ſich weiterhin näher erweiſen wird, daß gewichtige Ruhe ihre ſchönſte Aufgabe iſt, ſo kann ſie doch keineswegs ihre einzige ſein; die mehr erwähnte Schrift: „Der veticaniſche Apollo" von A. Feuerbach hat zur Genüge gezeigt, daß dieſe Kunſt ebenſoſehr auf Leben, Bewegung, Affect arbeitet und auch den vorübergehendſten nicht zu ſcheuen hat. Es liegt auch hier eine Begriffe-Verwechslung zu Grunde: das Momentane überhaupt wird mit einem Momentanen beſtimmter Art verwechſelt, einem ſolchen, worin ein Häßliches zum Ausbruch kommt, das in der plaſtiſchen Feſſlung unerträglich iſt und von dem wir geſagt haben, daß es an einem andern Ort zur Sprache kommen wird. Von der bewegteſten Darſtellung führt Eine Linie durch unendliche Abſtufungen zum Bilde der vollen Ruhe, aber auch dieſes erwacht zur Bewegung; der farneſiſche Herkules hat gekämpft und wird wieder kämpfen, Ariadne iſt nach unendlichen Seelenleiden in Schlummer geſunken und die Ankunft des Gottes wird ſie erwecken. Die Zeit iſt unendlich theilbar, das Jetzt entflieht uns unter der Hand, der höchſte, ſtärkſte Moment iſt eigentlich gar nicht zu beſtimmen und der Unterſchied der Secundenzahl zwiſchen der ſchnellſten Bewegung und der ſteten Ruhe, von der wir keinen Augenblick wiſſen, wann ſie, unendlicher Bewegungskräfte voll, wieder zur wirklichen Bewegung übergehen wird, nicht zu bemeſſen. — Haben wir nun hiedurch der Bildnerkunſt einen unendlichen Spielraum in der Darſtellung des Zeitlebens ausgeſteckt, ſo läßt ſich über die Art, in welcher ſich dieſe Weite mit der allgemeinen Beſtimmung gewichtiger Ruhe zu vereinigen hat, für jetzt feſtſtellen: fürs Erſte ſoll dieſe gewichtige Ruhe auch in der äußerſten Erregung noch durchſcheinen; dieß näher zu verfolgen gehört aber noch nicht hieher; fürs Zweite iſt allerdings richtig, daß Darſtellung wirklicher, nur nicht lebloſer, Ruhe aller der Zuſtände, worin Körper und Seele mit einem gewiſſen tenor in einer Stellung und Lage verweilt, das Weſen dieſer Kunſt einfacher und voller ausſpricht, als aufgeregter Zuſtände; fürs Dritte wird von den drei Momenten: Anſteigen zur höchſten Entladung, dieſe ſelbſt, Abſteigen zur Ruhe, der letzte ihr als directe Aufgabe allerdings mehr

Digitized by Google

zusagen, als die beiden andern; denn der erste hat leicht eine gewisse bange, dramatische Gespanntheit, welche zu unruhig, ängstlich wirkt für eine Kunst, die keine weiteren Mittel hat, eine solche Stimmung im Fortgang aufzulösen: ein neuer, positiver Beweis, daß das Bild, welches der Künstler dem Zuschauer zu vollziehen übrig läßt, keineswegs Stärkeres und das Stärkste enthalten muß; vom zweiten ist, wie sich zeigen wird, jene besondere Art der stärksten Entladung, welche häßlich ist und welche allein das höchst Momentane von der plastischen Darstellung ausschließt, allerdings schwer abzuhalten; der dritte aber ist darum besonders geeignet, weil, was vorzustellen übrig bleibt, eben ein Ruhiges, Beruhigendes ist. Bei dieser letzten, der Plastik angemessensten Wahl des Augenblicks hat übrigens der Zuschauer mehr Vorangegangenes, als Folgendes sich ergänzend vorzustellen und dieß ist eine sehr richtige nähere Bestimmung des Satzes im §.; denn gerade diejenige Bewegung bringt das Wogen der Seele in das rechte plastische Gleichgewicht, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres sich vorzustellen hat; der majestätisch und doch freundlich thronende Zeus hat in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerschmettert, jetzt wird er sein Menschengeschlecht huldvoll schützen und segnen; Apollo hat geschossen, ruht aus im Siegesgefühl und wird dem Frommen ein guter Lichtgeist sein; die Harmonie alles Schönen steht nicht nur in Aussicht, sondern ist schon da. — Der Schluß des §. hebt noch eine Licenz der Sculptur hervor, wodurch ihre Zeitgrenze sich wesentlich erweitert: sie darf zwar das Successive in Beziehung auf dieselbe Person nicht, oder nur vereinzelt etwa im Relief, in ein Nebeneinander des Raums verwandeln, entschieden aber ist es ihr vergönnt, aufeinanderfolgende Momente derselben Handlung ohne Wiederholung der Person wie ein Gleichzeitiges nebeneinander zu stellen, und ebenso mag sie entlegene Räume zusammenziehen auf Einen; so führt Pelops die Hippodamia, die Beute des Wagenrennens, obwohl sie bei diesem nicht anwesend ist, schon im Wagen mit sich: der Künstler wollte mit dem Kampfe schon den Erfolg aussprechen. Es gehört dieß gewissermaßen zu den symbolischen Hülfen, den Abbreviaturen des §. 612; das Recht zu dieser Freiheit liegt tief in der Phantasie; die Sage selbst läßt manche ihrer Gestalten nicht altern, andere bleiben ihr immer alt, sie stellt zusammen, was in entfernte Zeiten und Räume fällt, weil sie es eben so und nicht anders bedarf, um ihre poetischen Motive zu entwickeln, und darf das Theater durch successiven Scenenwechsel unserer Phantasie die windschnelle Versetzung von einem Raum in den andern zumuthen, so hat auch die bildende Kunst ihre Freiheiten in der Form des Nebeneinander, welches schließlich durch das Fortrücken des Auges doch auch ein Mindestes von Nacheinander enthält.

Digitized by Google

§. 614.

1. **Die innere Bestimmtheit der Bildnerkunst ist der Inbegriff der Gesetze für die qualitative Behandlung des also begrenzten Stoffs in seinen näheren Unterschieden, d. h. der Stylgesetze. Es folgt aus dem Prinzip der directen Idealistrung §. 603, daß hier der Styl der einzelnen Kunst (§. 532) mit dem intensiven Begriffe des Styls als der zur technischen Gewöhnung gewordenen Großheit und Idealität (§. 527) besonders innig und unmittelbar zusammenfällt. Als allgemeines Stylgesetz ergibt sich daraus die Forderung durchaus**
2. **völliger und scharf bestimmter, in einfache, wenig gebrochene, schwungvolle Umrisse eingefaßter Formen.**

1. Die ganze Unterscheidung zwischen einer äußern und innern Bestimmtheit ist zu §. 607 bereits als eine nur relative bezeichnet. Wie daher alle unter jenem Begriff erörterten Puncte schon an die Stylfrage rühren, so erhalten sie umgekehrt aus der Erörterung dieser selbst erst vielfach nähere Bestimmung: der Stoff selbst, dessen Umfang erst in seinen äußersten Grenzen angegeben ist, kann sich jetzt erst als eine reiche Welt in der Bestimmtheit ihrer Unterschiede entfalten, die Frage über die Darstellung des Momentanen wird sich in eingänglicherer Weise lösen u. s. w. Die eigentliche Aufgabe ist aber jetzt, den Geist der Bildnerkunst, wie er in der Lehre vom Wesen derselben erst in seinen allgemeinen Zügen entworfen ist, in seiner qualitativen Wirkung concret zu entwickeln, zu zeigen, welche bestimmte Formen künstlerischer Behandlung des Stoffs nach seinen verschiedenen Seiten dieser Geist mit sich bringt, und dieß ist die Lehre vom plastischen Styl. Der §. stellt nun zuerst über den Grundcharakter des plastischen Styls einen allgemeinen Satz auf, der aus jenem in §. 603 aufgestellten Gesetze der directen Idealisirung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, sich ergibt. Es ist zu diesem Zweck auf die allgemeine Kunstlehre zurückzugehen. In §. 532 bedeutete Styl zunächst ohne besondern Nachdruck und positiven Inhalt die Auffassungsweise der einzelnen Kunst, wie sie sich im technischen Verfahren stehend niederlegt. Dagegen ist der Begriff des Styls mit dem ganzen Gewichte positiven Nachdrucks in §. 527 aufgeführt, aber nur auf den einzelnen großen Meister, abgesehen von irgend einer besondern Kunst, angewandt in dem Sinne, den man mit dem Worte verbindet, wenn man sagt: der und der Künstler hat Styl. Styl in diesem intensiven Sinn ist der Ausdruck einer mächtigen Subjectivität, welche „alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine vom Wesentlichen des Gegenstandes ausscheidet und die der Großheit ihrer Anschauung entsprechenden, in festem Rhythmus schwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechsel des Augenblicks

Digitized by Google

erhabenen Charakter monumentalen Formen in der schöpferisch umgebildeten Technik niederlegt." Es ist nun zu zeigen, wie diese nachdrückliche Geltung des Stylbegriffs von der bloßen Anwendung auf den einzelnen Meister übergeht auf eine ganze Kunst, so daß sie die vorher indifferente Bedeutung des Worts (§. 532) mit ihrer ganzen Emphase ausfüllt. Es ist aber eben die Bildnerkunst, bei welcher dieser Uebergang eintritt wie bei keiner andern, und dieß ist es, was aus dem Gesetze der directen Idealisirung hier als erster, allgemeiner Satz sich ergibt. In jeder Kunstweise wird nämlich der geniale Meister jene Eigenschaften entwickeln, Styl hat Raphael, Michel Angelo, Mozart, Sophokles, Shakespeare, Göthe, wie Phidias; aber in jeder andern der weiterhin darzustellenden Künste werden dieselben auf Umwegen in Erscheinung treten, in der Bildnerkunst dagegen, weil hier die einzelne Gestalt schön sein muß, auf Einen Schlag; dort wird man sie aus Theilen des Kunstwerks, deren keiner für sich diese ganze Großheit offenbart, zusammenlesen müssen, hier werden sie in jedem Theile, sofern er irgend auch für sich ein Ganzes im Ganzen bildet, hervortreten. So auf Einen Punct übersichtlich zusammengedrängt ist diese Großheit wesentlich auch Einfalt. Winkelmann sagt von ihr (a. a. O. Bd. 2, S. 53): „durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe Alles wird, was wir wirken und reden, denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellet es uns sich in seiner völligen Größe vor und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn Alles, was wir getheilt betrachten müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Theile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, so wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche sich uns auf demselben darbieten oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen, lang anhaltenden Zügen." Dieß ist streng plastisch gedacht und wir werden es auf das Einzelne des Styls genau anzuwenden haben. Man vergleiche nun auch den weiteren Theil des §. 532, wo gesagt ist, daß auf den Begriff des Styls, wie er zunächst accentlos den Styl der einzelnen Kunst bedeutet, ein besonderer Accent erst falle, wenn die Auffassungs- und Behandlungsweise einer Kunst auf eine andere übergetragen werde: verfolgt man die Anmerkung, die dieß erläutert, so wird man finden, daß die Beispiele, wodurch der Begriff Stylisiren erklärt wird

Digitized by Google

(S. 141), sämmtlich eine Erhöhung der Formen im plastischen Sinn, unmittelbar oder mittelbar, enthalten; ein Beweis, daß die Bildnerkunst im vollsten und engsten Sinne als Kunstzweig an sich schon Styl in der intensiven Bedeutung des Wortes fordert. Haben wir nun diesen Satz zunächst aus dem Gesetze der directen Idealisirung abgeleitet, so führt er in höherer Ableitung auf den Begriff der Objectivität, aus welchem schließlich auch dieß Gesetz hervorgeht. In der Bildnerkunst ist das Objective dem Subjectiven in vollem Gleichgewichte zugewogen (§. 602); ebenso durchdringt sich die Subjectivität des großen, Stylbildenden Meisters einfach mit dem Objecte (§. 527), daher sind seine Stylformen wesentlich monumental und in nachdrücklichem Sinne monumental ist ja eben auch die Bildnerkunst; also leuchtet aufs Neue ein, wie hier der formale und der inhaltsvoll gewichtige Stylbegriff mit besonderer Innigkeit zusammenfallen.

2. Dieser Grundbegriff vom plastischen Style muß sich nun, da aller Styl ein zur technischen Gewöhnung verfestigter Geist ist, sogleich technisch wenden, und es entsteht uns so das erste, allgemeinste Styl-Gesetz. Der Inhalt dieses Gesetzes ist schon in den fein gefühlten Worten angedeutet, die wir zu 1. aus Winkelmann angeführt haben. Die innere Gediegenheit und Großheit fordert als ihren gleichmäßig herrschenden Ausdruck völlige Massen und ebensosehr scharf bestimmte Theilung derselben; die Völligkeit, das Runde, flüssig und ausgiebig Gefüllte darf nicht die Straffheit und Bestimmtheit der Begrenzungen im Haupt-Umrisse und in den einzelnen Theilen innerhalb desselben auflösen und die Schärfe der Grenzen, die Theilung im Einzelnen darf nicht den schwungvollen, freien, großen Zug der Umrisse zu vielfach brechen. Im ersten Fall entstünde das Schwammige, Breiige, im Zweiten das Kleinlichte, Zerzauste, Geknitterte, Gedüftelte, und Beides widersteht in gleichem Maaße den Bedingungen einer Kunst, deren allgemeiner Stylcharakter, wie wir ihn nun bestimmter erkannt haben, vermöge seiner Objectivität, directen Idealität, monumentalen Großheit durchaus fordert, daß dem fühlenden Auge freie, große, ganze Bahnen eröffnet werden.

§. 615.

1. **Was nun zuerst die Schönheit der menschlichen Gestalt, als des Hauptstoffs der Bildnerkunst, an sich und noch abgesehen von der Bestimmtheit des darzustellenden Moments, betrifft, so verlangt dieses Stylgesetz als vorausgesetzten Stoff gattungsmäßig rein entwickelte Natur- und Culturformen und steckt dadurch der Ausbreitung dieser Kunst über die verschiedenen, in Natur und Sitte begründeten Besonderungen des reinen Gattungs-Typus eine**

Digitized by Google

Grenze; namentlich aber verbietet es ihr, tief in die individuellen 2.
Formen einzugehen, und fordert bei härtern Abweichungen derſelben vom Urbilde ſchöner Menſchheit mindeſtens Gediegenheit und Mächtigkeit der Geſtalt. Dadurch iſt die Plaſtik bedeutend beſchränkt im Bildniß und in der Darſtellung der geſchichtlichen Schönheit.

1. In der Anwendung dieſes Stylgeſetzes iſt zuerſt die Behandlung der menſchlichen Geſtalt zu erörtern. Die thieriſche kann nebenbei zur Sprache kommen. Man blicke nun zurück auf den ganzen Abſchnitt von der menſchlichen Schönheit in der Lehre vom Naturſchönen. Dort iſt zuerſt die menſchliche Schönheit überhaupt von der geſchichtlich bedingten unterſchieden; die Untereintheilungen in der Darſtellung der erſteren ſind: allgemeine, beſondere und individuelle Formen. Unſer §. läßt ſich auf Alles, was unter dieſen Eintheilungen befaßt iſt, nur ſo weit ein, als es der Standpunct mit ſich bringt, unter dem er Alles betrachtet; er faßt nämlich die menſchliche Geſtalt noch abgeſehen von beſondern Momenten der Bewegung, ausdrücklichen Stimmungen, Lagen, Handlungen, ins Auge. Dieſe Abſtraction iſt, wiewohl ſie ſich nicht abſolut vollziehen läßt, nothwendig, weil die Klarheit erfordert, daß die Frage über das Gebiet der Bewegungen, der innern und äußern, nachher für ſich behandelt werde. Die Geſtalt kommt nun auch hier keineswegs als ein blos phyſiſches Gebilde in Betracht, wie ſie dieß denn überhaupt nicht kann; es geht jedes Geſetz ihrer künſtleriſchen Behandlung aus jener Grundbeſtimmung der gediegenen unmittelbaren Einheit von Geiſt und Sinnenleben hervor, deren Ausdruck in der allgemeinen Erörterung vom Weſen der Sculptur dem Bildner zur Aufgabe geſtellt wurde, aber was in dieſer Auffaſſung enthalten iſt, muß ſich eben ganz in der Form niederſchlagen, ganz Geſtalt werden und es handelt ſich, da nun Alles ſich *techniſch* wendet, um Grundgeſetze in der Behandlung derſelben, welche durch alle beſonderen Formen, Zuſtände, Bewegungen hindurch ſich erhalten ſollen. Das erſte, allgemeine Stylgeſetz fordert, wie wir geſehen, große, ganze, ebenſo geſchwungen fließende, als ſcharf beſtimmte Umriſſe. Was der Künſtler nun immer leiſten mag in Erhöhung des Wohlgebildeten, Ausſcheidung des Mißgebildeten in den Formen, die ihm der naturſchöne Stoff darbietet: der glückliche, der rechte Stoff iſt vorausgeſetzt. Dieß verſteht ſich bei aller Kunſt von ſelbſt; die beſondere Strenge der Plaſtik aber erheiſcht, daß hier ausdrücklich von der Beſchaffenheit des Stoffes die Rede ſei; es führt dieß hier zu durchaus wichtigen Begriffen, wodurch ſich eine Lücke ausfüllt, die wir bei Aufſtellung des Prinzips der directen Idealiſirung ſtehen gelaſſen. Unſer Stylgeſetz iſt aus §. 603 abgeleitet, der das Prinzip der directen Idealiſirung auf die große Beſchränktheit der plaſtiſchen

Digitized by Google

Kunst in Auflösung des Häßlichen begründet. Als häßlich in der plastischen Auffassung haben wir Alles zu Unbestimmte und Zerflossene und ebenso Alles bis zur Zerrissenheit und Kleinlichkeit Getheilte in der Form erkannt. Es wird sich an anderer Stelle zeigen, welche Einschränkungen daraus entstehen für die Aufnahme des natürschönen Stoffs, der in §. 317 — 323 aufgeführt ist (namentlich „Zustände und Altersstufen"); das Nächste und Wichtigste ist, daß wir von diesem Gesichtspuncte zurückblicken auf das Gebiet, das in §. 324 — 330 unter der Bezeichnung: „besondere Formen" Racen und Völker, Culturformen und Staatsleben befaßt. Die Bildnerkunst bedarf durchaus zu ihrem Stoff eines Menschenschlags, dessen natürliche Formen dem reinen Menschentypus an sich und durch die Entwicklung, die sie durch Culturformen und Staatseinrichtung gefunden, so nahe, als möglich, stehen. Es muß jenem Stylgesetze der schwungvoll bestimmten Umrisse durch die Natur und die Volksbildung im größtmöglichen Umfang vorgearbeitet sein; die Malerei ist, wie wir sehen werden, weniger wählerisch, weniger abhängig von einer bestimmten Beschaffenheit des umgebenden Stoffs. Alle Bildnerkunst wird aus diesem Grunde den griechischen Typus als ein Muster des höchsten Vorbilds in der Natur für ihren Styl betrachten müssen, denn kein Volk war je im Bau der festen Form so schön und durch Sitte und Einrichtung in dieser Art der Schönheit so glücklich entwickelt. Schon bei den andern Völkern des kaukasischen Stamms beginnen und wachsen die Verlegenheiten des Bildners und die Völker der andern Racen können nur in untergeordneter Weise, etwa zum Zweck von Contrast-Wirkungen, als Stoff in einem plastischen Kunstwerk auftreten. Mit den Abweichungen beginnt und wächst auch die Ungunst der Culturformen: der Leib auf Kosten des Geistes angestrengt oder gemästet, oder der Geist auf Kosten des Leibes gebildet, oder endlich ein verdorbenes Ganzes von geistiger Ueberbildung und sinnlicher Feinschmeckerei ausgeheckt. Die Bildnerkunst kann sich nur an Zustände halten, worin der geistige und sinnliche, der individuelle und der dem Oeffentlichen angehörige Mensch in harmonischer Einheit sich entwickelt; alle andern Zustände verschwemmen oder verhärten die Formen oder erzeugen eine unselige Mischung dieser beiden Arten plastischer Häßlichkeit.

2. Die individuelle Abweichung vom reinen Menschentypus ist etwas Anderes und Weiteres, als die vorhin besprochenen Modificationen, die unter den Begriff des Besonderen im Unterschied vom Einzelnen fallen. Das schönste und in der edelsten Einfalt entwickelte Volk wird in keinem seiner Individuen vereinigt darstellen, was sich als Durchschnittsbildung aus der Vergleichung der Vielen ergibt; der Einzelne weicht von der Race seines Volkes selbst, während er sie darstellt, ebensosehr in unendlicher Eigenheit ab; auch im schönsten Volke sieht kein Individuum dem andern gleich

Digitized by Google

und bei den Griechen selbst finden wir einen Sokrates mit den Froschaugen und der deutschen oder böhmischen Kartoffelnase. Verschlossen kann durch diese Welt von härteren und eigensinnigeren Bildungen das Gebiet des Porträt der Sculptur nicht sein, etwas des Individuellen muß ja selbst der im engeren Sinn idealen Natur, dem Gotte zugewogen werden und auch eine vorzüglich Götterbildende Plastik kann sich der Aufgabe nicht entziehen wollen, zugleich den Zweig der Porträtstatue und Porträt-Büste anzubauen. Bei Völkern aber, die keine Mythologie mehr haben und daher vorzüglich auf das Bildniß gewiesen sind, könnte es, wenn das Porträt wegfiele, so gut als gar keine Bildnerkunst geben. Diese Völker sind eben die nichtgriechischen, weniger schönen; von solchen härteren Nationaltypen ist in Anm. 1. die Rede gewesen, allein das Nationale und der Grad der Eigenheit der Einzelbildung hängt zusammen, denn die allgemeine Abweichung übrigens gebildeter Völker in ihren Körperformen vom edelsten Menschentypus ist zugleich eine stärkere Ausbildung des Individuellen, wie namentlich bei den Deutschen. Die Bildnerkunst verlangt nun mindestens, daß solche Formen, wo sie in harten und schwunglosen Linien abspringen, doch noch Gediegenheit und Mächtigkeit haben; man sehe z. B. den herben Kopf Kants auf Rauchs Denkmal Friedrichs d. Gr.: er ist bei aller Härte doch in seiner strengen, gedanken- und charaktervollen, eckig zusammengefaßten Herbigkeit ganz plastisch. Es sind aber unter den „härteren" Abweichungen auch solche verstanden, wo der Ausdruck „hart" nur der Abweichung, nicht ihrer Art gilt, nämlich allzuzarte, weiche, wie so häufig bei der weiblichen Bildung nordischen Schlags. Eine Gediegenheit läßt sich jedoch auch bei solchen Formen finden, ein Ausdruck ruhiger Einheit mit sich, innerer Ganzheit und Harmonie kann der Erscheinung der schönen Seele eigen sein, die ihr trotz einiger Verschwommenheit und Kleinlichkeit der Formen wieder plastische Haltung, Guß und Fluß gibt. Immer aber hängt es vom Zufall ab, ob ein empirisches Individuum, auch ein bedeutendes, dem Bildner Formen entgegenbringt, wie gerade er sie braucht. Da nun das geschichtlich Schöne von dem allgemein menschlich Schönen sich dadurch unterscheidet, daß bestimmte Personen in ihrer ganzen realen Bedingtheit in Situation und Handlung vor uns auftreten, so erhellt, wie schmal der Spielraum der Sculptur, auch ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, welche der Mangel eines Hintergrundes in der plastischen Darstellung mit sich bringt, auf diesem Gebiete sein und in welcher Bedrängniß sich daher eine Kunst befinden muß, welche die Geschichte nicht mehr in den Göttern als ihrem stellvertretenden Auszug anschaut.

Digitized by Google

§. 616.

1. **Nach dem Grade, in welchem ſich der Bildner auf die individuellen Formen einläßt, entſteht der Gegenſatz eines mehr individualiſirenden und eines mehr direct idealiſirenden Styls. Dieſer hält die zarte Linie der milderen Modification des ſchönen Normaltypus ein, jenem genügt es, das Gediegene und Mächtige der härteren Eigenform künſtleriſch noch zu erhöhen; da jedoch durch dieſe Erhöhung auch die bedeutender abweichende Einzelbildung irgendwie dem reinen Ideale nahe gerückt werden muß, ſo kann der Gegenſatz**
2. **beider Style kein ſtark eingreifender ſein. Von der individuellen Eigenheit der Geſtalt ſind gewiſſe, über alle, auch die glücklichſten, Formen verbreitete Einzelheiten, Härten, Zufälligkeiten des Naturſchönen zu unterſcheiden, durch deren ungebundene Aufnahme der naturaliſtiſche Styl entſteht. Der beſondere Nachdruck, mit welchem das Weſen der Bildnerkunſt empiriſche Formen auf reine zurückzuführen gebietet, erlaubt jedoch auch dieſer Richtung und ihrem Gegenſatze gegen die ſtreng ſtyliſirende keinen bedeutenden Spielraum.**

1. Den Unterſchied zwiſchen der individualiſirenden und der naturaliſtiſchen Richtung werden wir genauer beſtimmen bei der Erörterung der letzteren. Der individualiſirende Styl iſt derjenige, welcher ſich weit und tief einläßt in die Erſcheinungsformen des Individuums, wie ſie deſſen nur ſich ſelbſt gleiche Eigenthümlichkeit ausdrücken. Wir ſtehen aber nicht mehr auf dem Boden des vorh. §.; in dieſem war nur erſt von dem Stoffe die Rede, wie ihn die Bildnerkunſt vorausſetzt, jeder Stoff aber muß ja in der künſtleriſchen Behandlung noch umgebildet, ſeine Formen müſſen da geſtreckt, dort zuſammengezogen, durchaus zum idealen Schwung erhöht werden. Der individualiſirende Künſtler alſo iſt nun zwar im Stoffe weniger wähleriſch, er läßt ſich auch die unſchönere Bildung gefallen; aber er verlangt nicht nur im Naturvorbilde doch jene Gediegenheit und Mächtigkeit (§. 615), ſondern, nachdem er dieſe Bedingung im Stoff erfüllt ſieht, wird er (zwar nicht nothwendig, denn er kann auch zugleich Naturaliſt ſein, wovon nachher) auch vollſtändig anerkennen, daß nun erſt die Künſtlerhand noch das Ihrige thun muß, dieß Ganze im Sinn des plaſtiſchen Stylgeſetzes zu veredlen. Nur thut er dieß in anderer Weiſe, als derjenige, der ſich eng und feſt an das Prinzip der directen Idealiſirung hält. Um dieſen Unterſchied in ſein volles Licht zu ſetzen, müſſen wir auf einen Unterſchied in den Gegenſtänden hinweiſen, der ſchon in §. 606, dann nach anderer Seite im vorh. §. kurz eingeführt iſt und freilich ſeine ganze Bedeutung erſt in der Lehre von den Zweigen, dann im Ueberblick über die Geſchichte unſerer Kunſt erhalten wird: den Unterſchied der ausdrücklich idealen und der realer beſtimmten Naturen. Zu den letzteren gehört natürlich das Porträt und die geſchichtliche Dar-

Digitized by Google

ſtellung, doch auch die Darſtellung des Menſchlichen in der genreartigen Allgemeinheit ohne ausdrückliche Beziehung weder auf das Göttliche, noch auf das Geſchichtliche. Der Individualiſt wird ſich nun natürlich auf dieſen Kreis der realer beſtimmten Naturen werfen, der Idealiſt auf den Götterkreis; der Gegenſatz wird aber auch hiſtoriſch auftreten, indem mit Wegfallen des Götterkreiſes die realer beſtimmten Stoffe zur Hauptaufgabe werden. Dieß ſei hier nur erſt berührt zu Behuf der Deutlichkeit. Indem nun der Idealiſt jene Aufgabe ergreift, ſteht er vor dem plaſtiſchen Stylgeſetze in ſeiner ganzen Feinheit und Schärfe. Er ſoll ausdrücklich ein Schönes von weiter Allgemeinheit der Idee darſtellen und dieſe Idee doch als Individuum. Die Bildnerkunſt muß dieſen Widerſpruch löſen, wie jede andere Kunſt, denn in ſeiner Löſung beruht ja das Weſen des Schönen an ſich (§. 30 ff.), aber ſie muß es in ihrer Weiſe: ſie darf, zunächſt jedenfalls in dem Kreiſe von Aufgaben, welche der jetzt in Rede ſtehenden Richtung entſprechen, dem Ausdrucke der reinen Idee von den Zügen der Individualität ungleich weniger zuwägen, als andere Künſte. Dieſe mögen eine ſehr ausgeprägte Eigenthümlichkeit der einzelnen Erſcheinung, die bis zu einem auffallenden Grade des Unregelmäßigen fortgeht, durch einen bewegten Ausdruck von Genialität dahin löſen, daß dieſelbe nur als eine beſonders ſcharfe, durch Einſeitigkeit mächtige Zuſammenfaſſung der Gattungskräfte in der Tiefe erſcheint. Die Bildnerkunſt hat dazu, wie überhaupt zur Auflöſung des Häßlichen (vergl. §. 603), die Mittel nicht. Sie muß alſo hereintreten in dieſes Gebiet der unendlichen Eigenheit, aber haarſcharf an dem Puncte, wo dieſe in härterer Linie vom reinen Menſchentypus abſpringt, wieder umbiegen und in eine mildere Modification einlenken, welche zwiſchen ſchroffer Vereinzelung und bloßer Beſonderung (Individuum und Art) ſich in unendlich feiner Schwebe hält. Dieſe zarte Abwägung hat Niemand ſo verſtanden wie die Griechen; ſie mußte, da ſie ihren tieferen Grund in der ganzen mythiſchen Anſchauungsweiſe des claſſiſchen Ideals hatte, ſchon dort erwähnt werden ſ. §. 437 Anm. a. Man verſtärke um ein Haar den Hügel auf Jupiters Stirne, die großen, runden Augen der Here, die hohen Beine des Apollo und der Artemis, die weiche Fülle in der Bildung des Dionyſos, den kleinen Kopf und den Stiernacken des Herkules: und ſie werden zu herb eigenthümlichen Individuen, ſind keine Götter und Halbgötter mehr. Der Individualiſt dagegen in dem Kreiſe ſeiner Aufgaben kann hier ungleich weiter gehen; er wägt denjenigen ſeiner Stoffe, die dem ausdrücklichen Ideale näher liegen, Heroen, menſchlichen Bildungen von genreartiger Allgemeinheit mehr des Individuellen, wie er es aus der Beobachtung entnommen, dem geſchmacklos reinen Waſſer Winkelmanns (vergl. §. 39 Anm.) mehr vom Salze der Eigenheit des Einzelweſens

Digitized by Google

zu; er tilgt, wo er die empirisch gegebene Individualität nachzubilden oder an der Hand der Ueberlieferung eine Gestalt hinzustellen hat, die ganz den Eindruck eines geschichtlichen Menschen erregen soll, weniger von den im Stoffe gegebenen Einseitigkeiten, relativen Dissonanzen der Form. Allein er kann doch in Aufnahme dieser Züge nie so weit gehen wie der Maler; der von ihm selbst anerkannten Nothwendigkeit, daß auch jenes Gediegene und Mächtige, das wir bei unregelmäßigerer Bildung schon im Stoffe vorausgesetzt haben, noch einer wesentlichen Erhöhung bedürfe, muß er durch einen sehr energischen Act der freien Stylisirung Folge geben. Die Büsten des Sokrates zeigen, wie dieß gemeint ist. Dadurch rückt denn auch der Individualist seinen Gegenstand in eine dem Götter-Ideal noch verwandte Höhe; der erhabene Schwung und Zug der Umrisse, der Ausdruck des Substantiellen, monumental Gewichtigen vereinigt beiderlei Style und es fällt jener „Abglanz des idealen Lichts auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darstellung kommen" (§. 606). Es heißt in der Schlußbemerkung zu §. 603: schlechtweg könne das dem Prinzip der directen Idealisirung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst u. s. w. Wir haben dieß entgegenstehende Prinzip nun in der Richtung auf das Individuelle gefunden; aber es ist zugleich gezeigt, daß der Gegensatz nur ein schwacher sein kann. Dieser wichtige Punct ist wieder aufzufassen in der Geschichte der Bildnerkunst.

2. Naturalismus und Individualismus sind nicht zu verwechseln, sie sind nicht einerlei; sie werden gerne Hand in Hand gehen, aber nicht nothwendig. Im Naturalisten wiegt das Moment der Anschauung über die umbildende schöpferische Thätigkeit der Phantasie vor, daher ergreift er seinen Stoff so zu sagen mit Haut und Haaren: er nimmt die allerhand Einzelheiten, durch die das Leben seine physiologischen Bedingungen im Aeußern ankündigt (Adern, Sehnen u. dergl.), die Härten und Zufälligkeiten, welche Alter, Stand, Wind und Wetter, Gewohnheit, Situation des Moments dem Menschen aufdrücken und anwehen, Kleinliches, Nunzliches, Flatterndes, Spielendes, Nachlässiges und allzu Straffes mit einer Unbefangenheit in die Kunstdarstellung auf, welche von einer entgegenstehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmaaß verworfen wird. Wer nun so auffaßt und darstellt, dem fallen mit jenen Einzelheiten und Zufälligkeiten, die über alle Naturerscheinung hinspielen und sich ihr ansetzen, natürlich auch die individuellen Züge mit ihrer Einseitigkeit und Unregelmäßigkeit in die Hand; es scheint daher, der Naturalist sei nothwendig auch Individualist. Allein erstens kommt es ganz darauf an, ob er wirklich auch nach dieser Seite aufmerksam ist und wählend den ausdrucksvollen Eigenformen des Charakters nachgeht; die Richtung auf das allgemein Naturwahre ist doch eine ganz andere, als die auf das streng

Digitized by Google

individuell Eigenthümliche; er wird sich z. B. sehr bestreben, die bezeichnenden Züge der Lebensalter, Geschlechter, des Standes wiederzugeben, aber er kann damit seine Aufgabe für abgethan halten und vergessen, daß diese Besonderheiten der Art noch kein Individuum begründen. Eine naturalistisch behandelte Gestalt kann in ihren Grundformen von flacher Allgemeinheit des Typus sein. Die fetten Niederländerinnen des Rubens sind naturalistisch, aber nicht scharf individuell, indem sie einander sehr gleich sehen. Schillers Räuber sind kühn naturalistisch, aber ohne Schärfe der Individualisirung. Die äginetischen Figuren sind, was den Leib betrifft, in gewissem relativem Sinne naturalistisch, aber die Köpfe ohne alle Individualität. Zweitens: wenn auch der Naturalist auf das scharf Individuelle zugleich geht, so stylisirt er es nicht streng, wie dieß der Individualist seiner Richtung gemäß immer noch sehr wohl kann. Rauch hat Friedrich den Gr. und seine Helden, Staatsmänner, Gelehrten, namentlich jenen Kant, scharf individualisirt und doch energisch stylisirt, F. G. Schadow dagegen alle seine Gestalten, auch die scharf individuellen, naturalisirt. Der Individualist kann Naturalist sein, der Naturalist kann Individualist sein, aber jener kann ebenso gut auch Stylist sein, dieser ist nicht Stylist, sondern das Stylisiren ist die der seinigen entgegenstehende Richtung. Allein in der Bildnerkunst kann auch der Gegensatz des Naturalismus und des strengen Styls nur ein schwacher sein, wie der des Individualismus und Idealismus. Soweit wie der Maler, kann der Bildner nie in der Aufnahme der Härten und Zufälligkeiten gehen; wie dieser muß er, je kühner er in seiner Ungebundenheit sich ergeht, desto mehr den fehlenden Adel der strengen Linie durch Gewaltheit der Bewegtheit, Hauch der Lebendigkeit ersetzen, aber er kann auch dieß nie in dem Grade wie jener, weil ihm die Farbe und die mitdargestellte Umgebung fehlt. Wir werden in der weiteren Verfolgung der einzelnen Momente die Strenge des plastischen Styls und ebendamit die Enge des hier dem Naturalismus gegönnten Spielraums genauer kennen lernen. Auch diesen Gegensatz werden wir als thätigen Hebel in der Geschichte der Plastik wiederfinden, aber die Kraft, die er auf die geschichtliche Entwicklung äußern kann, wird aus diesen Gründen eine stark beschränkte sein. Wir führen hier nur vorläufig die Einzelheit an, daß es freilich noch in der guten Zeit der griechischen Kunst einen Demetrius gab, der u. A. einen kahlköpfigen, dickbauchigen Alten mit angelaufenen Adern bildete; das galt aber auch für eine Curiosität; Lucian sagt von dieser Figur, sie gleiche einem eigentlichen Menschen: sehr treffend, denn die wahre Bildnerkunst erhebt auch den empirischen Menschen, wenn sie ihn nachbildet, durch ihre Stylisirung in das Göttliche; Quintilian hat für den Naturalisten das Wort: nimius in veritate. — In ähnlicher Enge des Spielraums bewegt sich der Gegensatz

Digitized by Google

des Naturalismus und der strengen Stylisirung in der Darstellung von Thieren. In Bewegungen, Formen, Behandlung des Fells, der Mähnen u. s. w. kann der eine Künstler dem Wurfe des unmittelbaren Naturlebens so nahe, als möglich, treten, der andere in gemessenerer Ausscheidung des Einzelnen und Zufälligen bis zu einer architektonischen Bindung der Formen fortgehen, die sich der ornamentartig geometrisirten Behandlung der Thiere im Wappen nähert, aber auch der erste kann und darf nie in die Einzelheiten der Naturzüge sich so weit einlassen, als Maler oder Dichter.

§. 617.

In der Behandlung der Grundverhältnisse der Gestalt, wie sie im Knochengerüste gegeben sind, muß die Bildnerkunst gemäß ihrem Stylgesetze ein strengeres Durchschnittsmaaß einhalten, als die Natur; darin macht sich deutlich die Verwandtschaft des tastenden Sehens mit dem messenden (§. 599), ein Anklang der Proportions- und Symmetrie-Gesetze der Baukunst geltend.

Hier ist es, wo der in §. 599 aufgestellte Satz von einer Grundlage eigentlichen Messens im tastenden Sehen an die Reihe der näheren Beleuchtung kommt: dieselbe macht sich geltend in der Behandlung der Proportionen, zu der wir nun übergehen, nachdem die Auffassung der Gestalt im Ganzen und Allgemeinen besprochen ist. Die menschliche Gestalt ist an sich ein organischer Bau, das feste, harte Knochengerüste seine Kernform. Diese Kernform steigt in den zwei symmetrischen Säulen der Beine auf, die sich dann zum Becken ausbreiten, von hier schießt die Rückenwirbelsäule empor, wölbt den Korb der Brustrippen an ihren Seiten heraus, treibt ebenso symmetrisch das zweite große Paar von Bewegungs-Organen, die Arme, mit den Schulterblättern seitlich hervor und schließt sich, in den Halswirbeln fortgesetzt, im Kopfe, zur Kugel ausgerundet, ab, oder umgekehrt (vergl. zu §. 564, 1. S. 220): das Haupt läßt diesen ganzen Bau als Realisirung der in ihm vereinigten organischen Zwecke ausstrahlen. Es ist dieß im Großen und Ganzen, noch mehr, wenn man die Theile in ihre weitere Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmisches Gebilde, das in zählbaren Takten sich ansammelt, ausbreitet und wieder sammelt (vergl. zu §. 500, 2., auch Winkelmann über die Dreizahl a. a. O. Bd. 2, S. 165. 166). Durch dieß rhythmische Leben, das, im Knochengerüste begründet, am Ganzen des Körperbaus mit seinen Absätzen und Einschnitten zu Tage tritt, sind nun die Proportionen wirklich die erste, noch abstracte Grundlage der Schönheit der Composition in Darstellung der einzelnen Gestalt; diese Seite fassen wir aber hier noch nicht weiter auf, sondern die Nothwendigkeit des wirklichen Messens, noch nicht die Poesie daran, welche die Griechen durch ῥυθμὸς ausdrückten, son-

Digitized by Google

dern das abſtract Formale, was die Römer durch die Ausdrücke symmetria, numerus, die Neueren durch Proportion bezeichnen. Die Erſtreckungen der Theile in dem Grundgebilde des Körpers müſſen ein beſtimmtes Verhältniß von Maaßen darſtellen, das ſich in Zahlen ausdrücken läßt. Die Natur wird dieſe Maaßbeſtimmung in unendlichen Abweichungen der Völker, Stämme, namentlich aber der Individuen nur als ein Allgemeines aufweiſen, das in keinem Einzelnen ſtreng verwirklicht iſt, die Kunſt muß dieß Allgemeine, das Durchſchnittsmaaß finden und feſtſetzen. Man hat dieß auf die verſchiedenſte Weiſe verſucht, die Aeſthetik kann auf die verſchiedenen Arten und Reſultate der Meſſung, nach Ellen überhaupt, nach Geſichtslängen und weiteren Bruchtheilen des Geſichts, nach Fußlängen, nach den Achſen der Hauptgelenke (ſo zuletzt C. Schmidt: Proportionsſchlüſſel u. ſ. w.) nicht eingehen; ſie überläßt daher die reiche Literatur der ſpeziellen Kunſttheorie zur näheren Prüfung. Das Weſentliche iſt, daß, nachdem freilich zuerſt das natürliche Augenmaaß ausgeholfen, mit ausdrücklichem Meſſen und Zählen ein Syſtem feſtgeſetzt werden muß. Es kann dieß praktiſch geſchehen durch Aufſtellung eines muſtergültigen Werks, von dem die nachfolgende Kunſt ihre Maaße entnimmt, eines ſogenannten Kanon; aber der berühmte Kanon des Polyklet, der Doryphoros, war bereits ein Werk nicht blos des glücklichen Inſtincts, ſondern des eigentlichen Studiums, das Meſſen iſt alſo bei der praktiſchen Norm ſchon vorausgeſetzt. So wenig nun aber das Durchſchnittsmaaß empiriſch in einem Individuum vollkommen erſcheint, ebenſowenig kann es, nachdem es durch eine Abſtraction gefunden iſt, in der Kunſt als abſoluter Maaßſtab gelten; von der einen Seite wechſelt ſubjectiv die Auffaſſung: ſo ging der griechiſche Kanon von den ſtämmigeren Verhältniſſen des Polykletiſchen zu den ſchlankeren des Lyſippiſchen Styls über; nach der andern Seite darf ja dem plaſtiſchen Werke die Beſonderung des Alters, der Unterſchiede, die durch verſchiedene Arten der Thätigkeit u. ſ. w. entſtehen, und die Einzelheit der individuellen Formen nicht fehlen, wodurch nothwendig Abweichungen vom ſchulgerechten Maaßſtabe begründet werden. Der Held, Athlet, heroiſche Halbgott hat breitere Bruſt, Apollo und Artemis ovaleren Kopf, höhere Beine u. ſ. w. Nie aber können dieſe Abweichungen ſo weit gehen, wie in der Natur, ſelbſt in der Porträtbildung nicht: wodurch denn bereits die Schranken des Individualiſmus und Naturaliſmus ihre erſte nähere Beleuchtung finden.

§. 618.

In der Umkleidung der weichen Theile, deren Umriß ein ſchwungvoll flüſſiges Ineinander unendlicher Kreis-Ausſchnitte darſtellt, ſoll das Grundgerüſte ohne

Digitized by Google

Härte als feſter Träger ſichtbar ſein. Beſtimmte Angabe der Hauptabſätze des Organismus, der bedeutendſten Muſkel ſoll ſich mit Rundung und Zartheit der Uebergänge ſo verbinden, daß die Andeutung oder ſchärfere Ausbildung der den Schwung der Hauptlinien zertheilenden, an die Bedingungen des unmittelbaren Lebens erinnernden untergeordneten Einzeltheile beſonderem Stoff, Moment, Material aufbehalten, immer aber in verhältnißmäßig enge Grenzen gewieſen bleibt.

Wir ſchreiten fort in immer concreterer Faſſung der menſchlichen Geſtalt unter dem Geſichtspuncte des plaſtiſchen Styls. Man blicke nun zurück auf unſere Schilderung derſelben §. 317 und ſtelle ſich dann die Frage, was der Bildner in Anwendung des in §. 614, 2. näher beſtimmten Grundgeſetzes umbildend damit vorzunehmen habe. Das Knochengerüſte ſoll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln u. ſ. w. ohne Muſkel-Umkleidung mit beſtimmten Marken zu Tage: dieſe Formen ſollen nicht platt, ſpitz, knorplig erſcheinen, ſondern ſanft abgerundet werden; Dürres, Beinernes iſt mit der Kunſt der Schönheit der breitgeſchwungenen Umriſſe rein unverträglich; aber dieſe feſten Marken ſollen auch nicht zu ſehr abgerundet, in ſüßliche Weichheit verſchwemmt werden, wie dieß in der indiſchen Sculptur der Fall iſt. Bruſtbeine und Rippen ſind leicht anzudeuten, ſtarke Anſtrengung, Anziehung des Unterleibs in Angſt preßt ſie natürlich ſichtbarer hervor, wie am Laokoon und borgheſiſchen Fechter; der erſtere grenzt ſcharf an das allzugelehrt Anatomiſche. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erſt in dem lebensvollen Strome der unendlich ineinander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüſte überkleidenden Weichtheile auf der Oberfläche bilden. In dieſes rinnende Wechſelſpiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Fauſt theilend eingreifen, indem er die Hauptſyſteme ſchärfer, als die Natur, voneinander abſetzt. Wir laſſen das Haupt noch bei Seite, das ſchon die ſchlanke Einziehung des Halſes vom Rumpfe trennt. Das Gefäß des Athmungsſyſtems, die Bruſt, iſt es hauptſächlich, welche ſich als die am meiſten der Fläche genäherte Partie an der Vorderſeite des Körpers darſtellt. Der Bildner wird dieſen energiſchen Gegenſatz gegen das Runde, hügelig Getheilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblattes verſtärken und durch ſchärferen Umriß den weich gerundeten Unterleib von ihm ſondern. Dieſer iſt durch ſcharfe Angabe der Leiſten-Linie von den Bewegungs-Organen beſtimmt abzuheben und damit er nicht in das ungetheilt Formloſe zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Bruſtbeins abwärts zerfällt, von den Weichen-Feldern ſeitlich eingegrenzt, in deutlichen Einſchnitten ſich

Digitized by Google

abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausschnitt nähern sich die Schulter, die den Arm von der Brust absetzt, Hüften und Sitzmuskeln, welche die Beine vorbereiten und umgekehrt zugleich ihren schlanken Zug kräftig ansammeln. Es gilt nun, diese Hauptheile weiter zu theilen, in die Hügelzüge der Muskel zu verfolgen, aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Wesentliche stark hervorheben, das minder Wesentliche ausscheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuskeln müssen machtvoll hervortreten; wie wohlthätig im Großen theilend erscheinen dem Auge namentlich die gewaltigen Schenkelmuskel am Herkules-Torso, am sog. Ilissus im westlichen, dem ruhenden Jüngling im östlichen Giebelfelde des Parthenon! Je bestimmter und markiger der Hauptkörper dieser großen Bewegungshebel angegeben wird, desto nöthiger ist nun auch, daß das Vermittelnde, Sanfte, Runde den Härten entgegenwirke, die sonst entstünden. Im Körper ist dieses Vermittelnde namentlich das Fett; es spielt eine stärkere Rolle in den weiblichen Formen; ein strenges Maaß ist in dieser ausfüllenden Weichbildung dem Bildner vorgeschrieben, sonst hebt er die markige Bestimmtheit wieder auf und wird schwammig, eine Rubens'sche Figur wäre in der Plastik höchst eckelhaft; wie wesentlich aber diese überleitende Form ist, wird z. B. an der Wade klar, welche, zu einem Muskelballen ohne Uebergangslinie zusammengezogen, unter die größten Häßlichkeiten gehört. Vermittelnd und überleitend sind, wenn sie sanft angedeutet werden, auch die einzelnen untergeordneten Muskelbildungen; werden sie stärker ausgesprochen, also auch mehr in ihre Einzelheit verfolgt, so wirken sie dagegen als scharf theilendes Moment. Wie sich nun der Bildner hierin verhalten wird, darüber kann im Allgemeinen nur so viel ausgesagt werden: in der Ruhe ist nur durch besondere athletische Entwicklung eines Körpers das stärkere Markiren des Details begründet; die derberen Forderungen des Erzgusses (vergl. §. 607) treffen mit dieser Bedingung zusammen (Herkules-Ideal des Lysippus); in der angestrengten Bewegung aber, also freilich der Situation, in welcher eben athletische Figuren meist zur Darstellung kommen, ist solche Detaillirung durch den Moment an sich gefordert; zu starkes Ueberwiegen des Theilenden über das fließend Vermittelnde wird dann durch die gleichzeitig steigende Kraft der Hauptmuskel, welche das Einzelne beherrschen und zusammenhalten, verhindert. Eigenthümlich schön belebt sich in beiden Fällen die ausgedehnteste Fläche des Körpers, der Rücken (Torso des Herkules, Oeleinreibender Athlet in Dresden u. And.), aber auch der zärtere jugendliche und weibliche Rücken ist ein reizvolles Feld sanfter Hügel und Senkungen. Noch ferner, als vieles Muskel-Detail, liegt dem Künstler das Hervorheben der Sehnen und Adern; sie erinnern zu unmittelbar an den ganzen Apparat, der zum Leben gehört, namentlich weist die Ader zu hart auf die dunkeln Werkstätten seiner

Digitized by Google

Bildung, Erhaltung und Auflösung; die Homeriſchen Götter ſind „blutlos“. Nur in Momenten der ſtärkſten Anſtrengung iſt das Hervortreten dieſes Apparats gerechtfertigt: ſo hat der farneſiſche Herkules, der eben vom Kampfe kommt, aufgequollene Adern, am Torſo, der den verklärt ruhenden Halbgott darſtellt, ſind keine ſichtbar. Außerdem mag die Darſtellung ſehr reifer, von Erfahrung gehärteter, durchgearbeiteter, männlicher Perſönlichkeit die beſtimmtere Andeutung dieſer ausprägenden, markirenden Lebensäſte mit ſich bringen. Im Materiale des Erzes und bei Thierbildung verändert ſich die Sache; jenes fordert an ſich ſtärkere Ausladung auch dieſer Einzelform, das gröbere Thierleben aber iſt vorherrſchend eine Erſcheinung der Kraft und die Röhren ſeines Lebensſtroms wie die Hebel ſeiner maſſigen Glieder müſſen daher ausdrücklicher hervorgehoben werden. — Etwas Sprechendes, Charakterbezeichnendes haben die Sehnen, Adern, Gelenke, Lineamente der Hand, ſo wie die Unterſchiede ihrer Form überhaupt und namentlich der Fingerbildung (vergl. zu §. 338). Der Bildner kann ſich aber auf die Charakterformen dieſes Gebildes ſchon darum nicht mit dem Nachdrucke legen, womit der Phyſiognomiker ſie beobachtet, weil in ſeiner Kunſt die ſämmtlichen Glieder zum Ausdruck des Charakters mit einem Gewichte mitſprechen, der den vorzugsweiſe ſprechenden Theilen ihre Bedeutung zwar natürlich nicht entzieht, aber doch das Auge nicht ſo vorherrſchend auf ſie hinlenkt, wie dieß in einem ganz andern Syſtem der Sitte, Bildungsform, Auffaſſung und Kunſtform der Fall iſt. Es wird nicht an Modificationen der Hand fehlen, auch ihre Adern werden angedeutet werden bei den härteren Charakteren, im Ganzen aber wird ſchöne, rundliche Bildung über Angabe der Einzelformen entſchieden vorherrſchen. — Was Individualiſmus und Naturaliſmus heißt, iſt nun ſchon um einen Schritt deutlicher: beide Richtungen gehen in allen hier erwähnten Formen weiter, als die ſtrenge Richtung auf idealen Styl. — Wir ſchließen dieſe Beſtimmungen über die Behandlung des Körpers mit den Worten Winkelmanns über den vatican. Apollo (a. a. O. Bd. 4, S. 260): „Ueber die Menſchheit erhaben iſt ſein Gewächs und ſein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elyſium bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und ſpielt mit ſanften Zärtlichkeiten auf dem ſtolzen Gebäude ſeiner Glieder. Gehe mit deinem Geiſte in das Reich unkörperlicher Schönheiten und verſuche, ein Schöpfer himmliſcher Natur zu werden, um den Geiſt mit Schönheiten, die ſich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier iſt nichts Sterbliches, noch was die menſchliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllet.“

Digitized by Google

§. 619.

Der plaſtiſche Ausdruck des Gleichgewichts der Kräfte fordert verhältnißmäßig kleines Haupt; die griechiſche Geſichtsbildung (vergl. §. 348, z.), welche als die ihm beſonders entſprechende bei idealen Geſtalten jederzeit muſtergültig bleibt, noch mehr die individuelleren Formen bei realer beſtimmten Geſtalten ſind nach denſelben Grundſätzen, wie der übrige Leib, zu ſtyliſiren; ebenſo hat die Behandlung des Haares weiche Fülle und ſcharfe Sonderung zu vereinigen.

Bei großem Kopf iſt entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirne, alſo der Ausdruck des Denkens, oder die untere Parthie des Geſichts, alſo der des Grobſinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plaſtiſchen Kunſt maaßgebend gehandelt, indem ſie den Kopf verhältnißmäßig klein bildeten; er ſpricht mehr, als der ganze übrige Körper, aber er ſoll hier nicht für ſich, nicht auf Koſten deſſelben ſprechen. Warum das griechiſche Profil muſtergültig bleibt für Idealbildungen, iſt durch die Charakteriſtik deſſelben Th. II, S. 235 dargethan; im plaſtiſchen Style muß ſich, wie wir geſehen, das ſchöne Gleichgewicht des Lebens durch volle Linien äußern, und ſo fällt die Auffaſſung des griechiſchen Profils bei O. Müller (a. a. O. §. 329): „der Grundſatz, die Umriß-Linien in einem möglichſt einfachen Schwunge fortzuführen" u. ſ. w., ganz mit jener pſychiſchen zuſammen. Hier iſt daher nur noch von dem zu ſprechen, was die Kunſt: auch an dieſem glücklichſten Stoffe umbildend vorzunehmen hat, und auch hierin bleibt die claſſiſche Sculptur Muſter, denn ſie hat das Stylgeſetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem ſcharf Getheilten in größter Reinheit durchgeführt. Jenes iſt gegeben in dem ſchönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackte Winkel an den Schläfen zulaſſenden Umkränzung der niedrigen, ſanftgewölbten Stirn durch die Haare, der fein ſchwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinns, dem kräftigen Kreisausſchnitt des Unterkiefers, der ſanften, weichen Flucht der Wangen, dem großen, runden Auge; das Scharfe dagegen, das Beſtimmte, an architektoniſche Gemeſſenheit Erinnernde liegt namentlich in der Schärfung des fein geſchwungenen Superciliarbogens, der energiſchen Ausladung der Augenlider, der Kantenbildenden Abflachung des Naſenrückens. Von der Behandlung des Auges iſt ſchon zu §. 608 die Rede geweſen. Nichts würde die Plaſtik weniger ertragen, als dünne, gekniffene Lippen: dieſe bezeichnen den in ſich verſchloſſenen, bis an das Kinn zugeknüpften Menſchen; die ſanfte Oeffnung derſelben charakteriſirt den in Offenheit, Freudigkeit des Daſeins und Fülle reiner Sinnlichkeit frei athmenden Menſchen;

Digitized by Google

sie sind von kräftiger und doch zarter Fülle, und um auch den entfernten Schein des Ansatzes zur Thierschnauze, der in überhängender Oberlippe liegt, zu vermeiden, wird die Unterlippe etwas voller gebildet. Das nordisch moderne Auge ist durch die Gewohnheit, vielgetheilte Formen in der Gesichtsbildung zu sehen, übersättigt wie der Gaumen, der, an stärkere Reize gewöhnt, das Wasser, selbst den reinen Wein verschmäht; daher übersieht es leicht das unendliche Feld der Mannigfaltigkeit in Charakter und Ausdruck, das durch die zartesten Modificationen in diesem rein abgezirkten Lande einfacher Hebungen und Senkungen hervorgebracht wird. Es ist übrigens durch die Enge des Spielraums der Individualisirung doch auch härtere, hügelichere, durchgearbeitetere Form nicht völlig abgewiesen; selbst Jupiter hat jene Wolke über der Nasenwurzel; im idealen Gebiete selbst gibt es reale gefärbte Naturen und die Griechen geben dem komischen Kreise des *σιμόν*. Der Unterschied der besonderen Formen im Menschenleben (Genre-Gebiet), noch mehr die Darstellung der empirischen Individualität, bedingt nun aber bedeutendere Abweichungen von der reinen Linie. Hier ist denn die Hauptstelle, wo die Gegensätze des §. 616 in Kraft treten; die Behandlung des Angesichts ist die eigentliche Wahlstätte des Kampfes zwischen Individualismus, Naturalismus auf der einen, idealem und strengem Styl auf der andern Seite. Wo glückliche und edle Bildung in einem gegebenen Stoffe es zuließ, lösten die Alten die schwierige Aufgabe gerne durch Annäherung an das Ideal einer bestimmten Gottheit; so wird der Kopf Alexanders des Gr. dem des Jupiter ähnlich gebildet, namentlich auch in der Löwen-Mähneartigen Behandlung des Haares. Von diesem ist noch zu sagen, daß hier, wo eine unbestimmte Vielheit der dünnsten Einzelbildungen vorliegt, die Nothwendigkeit des Stylisirens im Gegensatz gegen eine mit ganz andern Mitteln nachbildende Kunst besonders deutlich einleuchtet. Schon im Naturvorbilde muß daher der Bildner Haare vorziehen, die sich in Gruppen von einiger Völligkeit sammeln; dieß ist bei gelockten Haaren der Fall, deren Wellen überdieß ein viel freieres, naturfrischeres, lebendiger bewegtes Bild geben, als die straffen, die bei nordischen Völkern so häufig sind und bald zu dünn und fein, bald strohartig hart und struppig erscheinen. Der Bildner muß aber das Haar noch bestimmter in Massen sammeln, als die Natur es thut, und durch scharfe Ränder, tiefe Kehlen Einschattungen hervorbringen, welche diesen pflanzenartigen Wald theilend beleben und malerische Mittel ersetzen (vergl. §. 608 Anm.). Dasselbe gilt vom Barte; der des Jupiter von Otricoli ist von besonders herrlicher Modellirung. Das Haar des Weibes mag in weniger volle Massen gesammelt und welliger bewegt schlangenartig dahinwallen. Straffe, struppige, dünne, mangelhafte Haare bis zur Kahlheit läßt sich der individualisirende und naturalistische

Digitized by Google

Styl friſchweg auch gefallen, doch muß auch er ſie ſtrenger ordnen und ſammeln, als der Maler. — Mit dem Felle des Thiers iſt dieſelbe Behandlung vorzunehmen; beſonders ſchön ſind die Borſten am florentiniſchen Eber gruppirt.

§. 620.

Die bildneriſche Darſtellung der Schönheit der menſchlichen Geſtalt iſt 1. nicht an die Nacktheit gebunden, wohl aber fordert ſie ein Gewand, das in Ruhe und Bewegung die Form der Glieder aufzeigt, indem es in ſeinem Wurfe durchgängig von ihr beſtimmt erſcheint. Für die Behandlung deſſelben gilt daſſelbe Stylgeſetz gleichzeitig völliger Maſſenbildung und kräftiger Sonderung, wie für den Körper ſelbſt. Bei individuell beſtimmten Aufgaben ſind 2. auch weniger günſtige Trachten, ſofern ſie nur Charakter haben und kein falſches Bild von den Körperformen geben, plaſtiſch berechtigt.

1. Nacktheit oder Bekleidung iſt ebenſoſehr eine ethiſche Stoff-Frage, als eine reine Kunſtfrage. Die Griechen haben bekanntlich nicht frühe und nicht ohne Motiv völlige Entkleidung bei ihren Bildwerken gewagt. Namentlich bei weiblichen; denn der Mann iſt weſentlich handelnd und Handeln war dem Griechen nie ein abſtract geiſtiges, ſondern ebenſoſehr ein ſinnliches, von der Gymnaſtik ausgehendes, bei welcher das Gewand beläſtigt, und ſo führte die nackte Darſtellung athletiſcher Figuren nach und nach zur völligen Entblößung der männlichen Göttergeſtalten und Heroen. Bei der Liebesgöttinn war die Nacktheit urſprünglich durch das Bad motivirt, das ſelbſt wieder koſmogoniſche Bedeutung zur Grundlage hatte; Kindesnaivetät und weibliche Anmuth ohne höhere ethiſche Beziehung erſcheint mit Recht in reiner Naturform; aber Aphrodite ſelbſt, wo ſie hohe, bindende Lebensmacht iſt, bleibt nicht ganz unbekleidet, wie die Statue von Melos zeigt. Das Gewand könnte zunächſt als eines der zufälligen Anhängſel erſcheinen, die der Bildner vom Weſentlichen, Ewigen, Naturbleibenden wegzunehmen hat; allein Bildung iſt auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen ſind auch weſentlich. Kleidung iſt Scham des Geiſtes an den Theilen ſeines Leibs, in denen ſich ſein Ausdruck nicht concentrirt, Kleidung charakteriſirt, ſpricht Inneres, Weiſe des Thuns, Inhalt, Würde aus. Aber nicht nur dieß; auch abgeſehen vom Ethiſchen iſt Kleidung, freilich nicht jede, nicht Hinderniß, daß der Körper erſcheine, ſondern fortgeſetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform. Sie zeigt als „Echo der Geſtalt" deren Bildung und Bewegung auf. Dieſe Bedeutung kommt nun freilich keiner andern Tracht ſo zu, wie der griechiſchen (und römiſchen); warum ſie die abſolut

Digitized by Google

plastische ist, geht aus ihrer kurzen Charakteristik zu §. 348, 3. hervor, wozu vergl. die erschöpfende Erörterung in Hegels Aesth. Th. II, S. 405 — 416. Wo dieses Gewand, der wenig genähte Chiton und das ungenäht frei übergeworfene Himation und Chlamys, auf den Gliedern aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo es in Falten sich aufwirft, abfällt, sind diese eben durch die Art, wie der andere Theil am Körper aufliegt, durchgängig bestimmt und setzen also diese Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, so zu sagen colorirter Weise fort. Bei wirklicher Bewegung verstärkt sich dieß Verhältniß, der Affect fährt gleichsam auch in das Gewand wie eine Art selbständiger Geist, indem die Bewegung in diesem noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung inne hält: das Kleid des Tanzenden setzt, wenn dieser sich augenblicklich ruhiger auf den Zehen wiegt, das Sausen der vorhergehenden stärkeren Drehungen und Sprünge, das des Kämpfenden die gewaltsamen Bewegungen fort; man sehe z. B. jenen Satyr auf dem choragischen Denkmal des Lysikrates, der eben einen Baumast abreißt: seine Nebris saust noch im Winde von der Wuth, mit welcher er herangestürzt ist. Es ist die Luft, mit welcher hier das Gewand in Spiel tretend gewissermaßen selbständig wird, doch nur um das ursprünglich organische Motiv zu erweitern, zu verdoppeln. Das Gewand bleibt jedoch an sich todter Stoff und dadurch ergibt sich das weitere Motiv einer schönen Contrastwirkung, indem das an sich todte und nur mittelbar beseelte Anhängsel mit dem es belebenden Leibe in ästhetischem Gegensatze zusammenwirkt, und die mancherlei Abbreviaturen (vergl. §. 612), wo eine Chlamys, Nebris, herabgefallenes Himation die Gewandung nur andeutet, wollen zugleich künstlerisch das Nackte durch diese Contrastwirkung heben; man betrachte z. B. den herrlichen Lapithen auf einer der Parthenon-Metopen, der den Centauren am Haare gepackt hat und weit gespreizt, auf die linke Ferse gestemmt ihn rückwärts reißt, um ihm den Kopf zu spalten: das Himation liegt noch leicht auf der rechten Schulter und dem linken Arm und bildet übrigens, hinten herabgesunken, weit ausgebreitet eine große Draperie, auf der sich wie auf malerischem Hintergrunde die gewaltige Kämpfergestalt prachtvoll abhebt. Ein volles, umgenommenes Gewand setzt dagegen reich, stattlich, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau wie durch unzählige Geister, die sein Geheimniß aus allen Falten und Furchen verkündigen, in Musik. In zarterer, fast überverfeinerter Weise geschieht dieß bei den sog. nassen Gewändern, wo nur ganz feine florartige Falten zeigen, daß der Körper mit einem höchst dünnen, durchsichtigen, wie durch Nässe anklebenden Stoffe bekleidet ist; hier steht man so scharf an der Grenze, wo das farbige Durchscheinen einzutreten hätte, daß das Auge unwillkührlich die Farbe ergänzt und das Hinübergreifen

Digitized by Google

in die Malerei (vergl. §. 612 u. Feuerbach a. a. O. S. 198) stärker, als irgendwo sich hervordrängt. — Diese ästhetische Wirkung des Gewands liegt nun natürlich nicht im Stoffe allein; die günstigste Tracht verfällt hundert störenden Zufällen, ist in ihren Formen und Falten nie so flüssig und bestimmt, wie es der Künstler bedarf, und es handelt sich also auch hier wesentlich vom stylistischen Verfahren. Dasselbe hat dem bisher durchgängig angewandten Gesetze der Vereinigung des flüssig Freien mit dem streng Getheilten und Gesammelten zu folgen und besonders wird die Behandlung der des Haares verwandt sein; charakterlos geknittertes Gefälte ist auszuscheiden, volle Faltenzüge sind in Gruppen zu ordnen, höher zu wölben, tiefer zu unterhöhlen, glattes Aufliegen ist in reinerer Füllung, abfliegender Schwung belebter, bewegter, fortgesetzter darzustellen. An den schönsten Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohl componirtes Ganzes wie ein Gedicht: Hauptmassen, untergeordnete Falten von schwereren Faltenzügen beherrscht, Gruppen in Gruppen, dazwischen freies Aushauchen im Faltenlosen.

2. Für rein ideale Gestalten ist die absolute Gewandung, wie sie das classische Alterthum geschaffen, jederzeit ebenso unentbehrlich wie das griechische Profil; wäre sie aber die einzige, so wäre dadurch den neueren Völkern, die vorzüglich auf das, obwohl beschränkte, Gebiet individuell historischer Darstellungen gewiesen sind, fast aller Boden weggezogen. Es mögen auch individuelle Gestalten, so wie genreartige, unter Umständen im Widerspruche mit der Tracht, die sie wirklich getragen, im classischen Gewand erscheinen, wofern sie aus den realen Bedingungen ihrer Zeit heraus in den Aether des Reinen und Allgemeinen sich erhoben, darin gelebt und gewebt und sich verewigt haben, wie z. B. große Dichter; denn dieses Gewand hat beinahe aufgehört, das einer bestimmten Zeit zu sein, es ist ebensosehr ein reiner Typus, allgemein menschlich, ideal geworden, als es historisch ist, und wen wir „classisch" nennen, der mag es im Monumente tragen. Dagegen alle realeren Naturen, Staatsmänner, Feldherren, auch geistige, aber dem strengeren Denken zugewandte, wie Philosophen, Kritiker, Erfinder, oder solche, die für ihre Gedankenwelt kühn gehandelt, wie Reformatoren, unverdrossen gewirkt, wie berühmte Lehrer, selbst Dichter, Künstler, wenn sie lebenswärmer, vertrauter aufgefaßt werden sollen, müssen das Kleid tragen, in welchem sie sich wahrheitsgemäß bewegt haben. In der That ist die Bildnerkunst ein lebenswärmeres Wesen, als die Schullehre des Idealismus zugeben will, und der Künstler mag auch hier frisch zugreifen, wenn er nur seine Grenzen kennt. Es verhält sich mit den barbarischen Trachten wie mit dem barbarischen Profil: was dem Stylgesetz in seiner höchsten Strenge nicht entspricht, fällt darum noch nicht weg, sondern fordert den Bildner

Digitized by Google

zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derselben ein Ungünstigeres und weniger Ungünstiges zu unterscheiden sein. Die Grenze ist die moderne Tracht, weil sie ein falsches Bild des menschlichen Körpers gibt, vergl. §. 376, 2.; sie ist mindestens ein Aeußerstes, Ungünstigstes. Jedermann kennt die Noth des Bildhauers, die langen Hosen, welche der Form des Beins folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber schon am Aermel falsche Falten wirft, wie die Hosen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abstracten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke sich z. B. jenen sausenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen lassen sich durch die Welt von Formen, welche zwischen diesem Aeußersten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verschiedener Weise plastisch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, ob zwar von oben mehr nach dem Leibe geschnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der classischen Kleidung verrathen und dem Bildner daher höchst willkommen sind, verschwunden waren und nur als Kleid des Festes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, sehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, sich geltend machen; dieses trennt sich später in Hose und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhose, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang sehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieser Tracht gesellt sich ein weiter oder fast freier Ueberwurf, Tappert, Schaube, dann spanischer Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Diese ganze Form ist in ihrem anschließenden Theile nicht unplastisch, weil sie nicht störend von den natürlichen Umrissen abgeht; dazu gibt der Ueberwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der spanische Mantel den Gegensatz des Freien, Luftigen, Reichen; sehr weites, kurzes Beinkleid und sehr weites Wams aber ist ebenfalls viel brauchbarer, als unsere halbweiten Säcke. Selbst der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit ist noch so weitschichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motivirt werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers auffitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokoko-Tracht ist auch bildnerisch noch weit günstiger, als die neueste. Die andere Hauptform ist die hartschaalige, mehr architektonische: das weite, harte Haus der Rüstung, dann der Steifstiefel mit Küraß; Rock und selbst Frack, militärisch dick gefüttert, wie sie es bei dieser schweren Bewaffnung waren, haben auch solchen hausartigen Charakter. Diese ganze Form ist nicht so unplastisch, als sie scheint: die eckig

Digitized by Google

harte Käferſchaale gleicht dem gewichtig Schwerlöthigen, was wir bei harten Körper- und Geſichtsformen der Individualität als Erſatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektoniſche Starrheit liegt der Plaſtik weit nicht ſo fern, als maleriſch weiche Formen, die aber ein ironiſches Zerrbild der Geſtalt geben. Aehnlich verhält es ſich mit der Nachbildung ſehr ſchwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der ſchwerſte iſt noch zu behandeln, ſofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnſte und leichteſte, ſo fern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erſcheint. Auf jene ſcheinbar ſo ungünſtige Tracht zurück zu kommen, ſo iſt auch der Dreimaſter unendlich mehr plaſtiſch, als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet ſich jedoch für dieſen Tracht-Typus beſſer, als Marmor. Reichen Beleg für unſere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Intereſſant iſt beſonders die Debatte über die Göthe- und Schiller-Gruppe, die für Weimar beſtimmt iſt. Beide Perſönlichkeiten würden ſich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunſtformen eines Theaters, eines kleinen Tempels umſchloſſen ſein; zwiſchen den deutſchen Häuſern, in der vertrauten nordiſchen Umgebung wollen wir unſere heimiſchen Dichter in lebenswahrer Culturform ſehen und Rietſchel genießt den Vortheil der günſtigeren Rokoko-Tracht, die er bei der Leſſings-Statue ſo glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Reſt von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängſel laſſen ſich, da dieß lange Kleid das Hauptſtück iſt, ohne Gewaltſamkeit ausſcheiden.

§. 621.

Die reiche Welt beſonderer Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Geſtalt durch die Unterſchiede der Natur und Sitte ſich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunſt da, wo die Form zu unreif oder unbeſtimmt, durch Leiden oder Alter entſtellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt iſt. Innerhalb dieſer Grenze verlangt das Stylgeſetz beziehungsweiſe Verſchmelzung der verſchiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterſchieds verwiſcht wird.

Die beſonderen Formen ſind theilweiſe ſchon in §. 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menſchlichen Geſtalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plaſtiſchen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erſter Blick auf dieſes Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menſchenracen und Stämme, deren Typus zu weit vom

Digitized by Google

reinen Menschenbild abweicht, und auf entstellende Culturformen, wie wir solche zuletzt bei der Kleidung kennen gelernt haben; ferner hatte dieser erste Ueberblick dort den Zweck, sogleich das Individuelle und die mancherlei Einzelformen, in die sich der Naturalismus in weiterem Umfang einläßt, herauszunehmen und die Schmalheit des Spielraums, in welchem diese Richtungen sich bewegen, als wesentliche Bestimmung des allgemeinen Stylgesetzes auszusprechen. Nunmehr ist aber diese reiche Welt, soweit sie nicht dort bereits zur Sprache gekommen, es sind namentlich die anthropologischen, die in der Sitte, Beschäftigung begründeten Unterschiede, wie sie sich im Körper ausprägen, ausdrücklich zu betrachten und die Grenze genauer zu bezeichnen. Wir haben also vor uns die verschiedenen anthropologischen Zustände: Wachen, Schlaf, Krankheit, Tod; die Altersstufen, den Unterschied der Geschlechter, der Beschäftigungen, wie er auch bei vorausgesetzter glücklicher Culturform besteht, worüber durchaus Th. II, C. a. zu vergleichen ist, nur mit dem Vorbehalt, daß wir das tiefere Psychologische, also die Affecte, die sittlichen Motive im Familienleben, den Charakter, wie er sich im Staatsleben und der Welt geistiger Bildung entwickelt, hier vorerst noch bei Seite lassen, weil wir Alles noch unter dem Standpuncte der Ausprägung an der Gestalt als solcher betrachten und von den Momenten besonderer Bewegung noch absehen (§. 615). — Es hat keinen Sinn, an eine Schönheit in abstracto zu denken; es ist Mann, Weib, Kind, Jüngling, Jäger, Hirte, Schiffer, Krieger u. s. w., was dargestellt wird, und die Götter selbst sind geschlechtlich, haben Schicksale, sind Hüter und Schirmherren eines besonderen Kreises, der ihnen ihr Gepräge mittheilt. Es folgt nun klar aus Geist und Stylgesetz der Plastik, daß das Verschwommene und zugleich dürftig Dürre der ersten Kindheit, daß entstellende Krankheit und die runzliche Gebrechlichkeit des hohen Alters, der Leichnam im Auflösungsprozeß, daß eine durch Armuth und Hunger, durch Sitzen und Hocken, durch allzurauhe Arbeit gedrückte Erscheinung aus den Stoffen der Plastik wegfällt. Wo die Linie liegt, ist natürlich im Gebiete der Allgemeinheit nicht bei Zoll und Schuh zu bemessen. Der griechische Bildner wagte einen im vergifteten Gewande qualvoll leidenden Herkules, einen Philoktet, aber da konnte der Heldenleib doch noch in unzerrissener Formenfülle dargestellt werden; der Leichnam ist noch schön, so lange der letzte Strahl der Lebenssonne auf ihm ruht und seine Züge erzählen, was er gethan und gelitten, wenige Stunden nachher wird er todter Stoff und plastisch unauflösbare Häßlichkeit. Betrachten wir aber dieses also begrenzte Gebiet der Mannigfaltigkeit nach seinem positiven Inhalt, so breitet sich eine Fülle des Schönen wie eine herrliche Gebirgswelt vor uns aus. Die Lehre vom Naturschönen hat einen Ueberblick gegeben

Digitized by Google

und wir müſſen auf dieſen Abſchnitt zurückverweiſen, da es ſich an dieſer Stelle weſentlich nur um eine weitere Anwendung unſeres Stylgeſetzes handelt. Die zwei Momente: Auflöſung in das Fließende, Weiche und ſcharfe Beſtimmung, Theilung müſſen jetzt mehr im Großen wirken. Es macht ſich nun zuerſt das zweite dieſer Momente geltend: jede Form des Daſeins ſoll in ihren weſentlichen Zügen feſt und markig ausgeſprochen werden; die Idealität, wie ſie im Weſen der Plaſtik mit ſo beſonderer Ausdrücklichkeit liegt, iſt keine Verſchwemmung, keine Flachheit; Kind ſoll Kind, Mann Mann, Weib ſoll Weib u. ſ. w. bleiben; der Künſtler hat ſich z. B. wohl gehütet, dem Dornausziehenden Knaben und dem Aſtragalenſpielenden Mädchen die rührende Herbigkeit der noch unausgefüllten Formen oder das eifrig Bedachte, ausſchließend Vertiefte ihres Thuns, ihres Spiels zu nehmen. Und dennoch fordert jene Idealität, daß eine unmerkliche, feine Welle die Schärfe des Unterſchieds ebenſoſehr flüſſig mildere und am Bande der reinen, in ewiger Heiterkeit webenden Schönheit halte. Der ſchlangenwürgende Herkules in Neapel iſt ganz Kind und doch wie rund und voll ſchon der künftige Mann mit dem Stierhalſe und den mächtigen Muſkeln ausgeſprochen! Der vaticaniſche Apollo iſt ganz Mann und doch treten die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter hier in Gemeinſchaft zuſammen: „eine Stirne des Jupiter, die mit der Göttinn der Weisheit ſchwanger iſt, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königinn der Göttinnen mit Großheit gewölbet und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüſte eingeflößet" u. ſ. w. (Winkelmann a. a. O.). Auch Feuerbach (a. a. O. S. 128 — 130) zeigt, wie dieſer Apollo etwas Mädchenhaftes hat, ohne weibiſch zu ſein, wie er weder Kind, noch Jüngling oder Mann, wohl aber Alles zugleich, Kind ohne die Schwächen der Kindheit und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes iſt. Falſche Einigung der Gegenſätze, das Erzeugniß einer auf lüſternen Reiz arbeitenden, weichlichen Kunſt iſt die Hermaphroditenbildung. So verhält es ſich nun auch mit dem beſondern Gepräge, das Stand, Beſchäftigung aufdrückt. Im griechiſchen Leben war es namentlich die, auch auf das weibliche Geſchlecht ausgedehnte, Gymnaſtik, die ſchon in dem als Stoff gegebenen Menſchenſtamme das Gattungsmäßige ſo entwickelte, daß ſelbſt Thätigkeiten, die ſonſt zur Ertödtung des vollen Sinnenlebens und ſeiner Erſcheinung führen, denjenigen Stempel der Beſonderheit dem Einzelnen nicht aufdrückten, der zum plaſtiſch Häßlichen abführt; ebenſoſehr war aber die griechiſche Erziehung bedacht, durch Kunſt, Dichtung, Beredtſamkeit, Spiel den Einzelnen auch geiſtig flüſſig zu erhalten, zur ſchönen Perſönlichkeit innerlich auszurunden, und die Kunſt vollendete, was das Leben vorgearbeitet. Der Naturaliſt und

Digitized by Google

Individualist hat nun in diesem Gebiete der Besonderheit ein weiteres Hauptfeld für seinen herberen Styl; er wird Jugend und Alter, er wird den Hirten, Jäger, Krieger, Gelehrten durch schärfere Züge vom Ideal unterscheiden; überschreitet er aber die Grenze, so verletzt er das Wesen seiner Kunst und wird gemein.

§. 622.

Der bestimmte Moment nun, in welchem die Gestalt zur Darstellung kommt, muß durch Ungezwungenheit der Haltung in der Ruhe und Rundheit jeder Bewegung das streng Gemessene (§. 617) zum Ausdruck der Zufälligkeit und Wärme des Lebens umwandeln. Sofern sie nur nicht die Schönheit der Linie und das, übrigens im Relief minder strenge, Gesetz des festzuhaltenden Schwerpuncts verletzt, ist an sich jede Heftigkeit der Bewegung zulässig.

Von der Erörterung der Stylgesetze in Behandlung der Gestalt überhaupt und der besondern Arten der Gestalten gehen wir nun zu dem Punct über, den wir in §. 615 ausdrücklich noch ausgeschlossen und besonderer Beleuchtung vorbehalten haben: dem bestimmten Momente, worin die Gestalt aufgefaßt und dargestellt wird. Wir könnten das Ganze unter den Begriff der Bewegung fassen, denn auch der Zustand der Ruhe zeigt noch vorangegangene und nachfolgende Bewegung; todte Ruhe haben nur die Aegyptier dargestellt. Zunächst wird aber die Bewegung als blos sinnliche gefaßt, von der geistigen noch abgesehen. Wir haben in der Strenge der Proportionen einen Rest von Architektur gefunden, der sich in die Bildnerkunst herein erstreckt. Dieser hat sich nun im Wellenspiele der vollen und ganzen Gestalt wohl mit der Weichheit und Flüssigkeit des Lebens bekleidet, aber die wahre und ganze Auflösung des Starren tritt erst mit dem Spiele des Moments ein. Die Haltung der Ruhe darf keine steife sein, wie jene, welche die soldatische Dressur hervorbringt; dem Ausdruck nach wird dadurch das Gleichgewicht der Naivetät zu einem Bilde abstracter Herrschaft des befehlenden Geistes über seinen Körper verkehrt, dem Systeme der Linie nach tritt in einer neuen, ungehörigen Weise das architektonisch Starre und Todte ein, das überdieß gerade die Vorstellung des Fallens erregt, weil die gezwungene Haltung an den mechanischen Schwerpunct so erinnert, daß der Zuschauer das Gefühl hat, die dargestellte Person und sofort die Statue selbst habe Mühe, ihn einzuhalten. Der Kopf wird sich leicht zur Seite und nach vornen neigen, der Rücken zartgebogen erscheinen, die symmetrischen Organe, Arme und Beine, in ungleicher Lage sich befinden; insbesondere werden die letzteren

Digitized by Google

bei ſtehenden Figuren nicht gleichmäßig tragend erſcheinen, ſondern der Körper ſich auf das eine ſtemmen und dadurch das andere befreien (als Geſetz hat dieß Polyklet feſtgeſtellt; „ut uno crure insisterent signa“ ſagt Plinius; ſog. Standfuß und Spielfuß). Die plaſtiſche Natur iſt ihrer ſelbſt ſo ſicher, daß ſie ſich völlig gehen läßt; jeder Zwang iſt fern; das freundliche Spiel der Zufälligkeit des Lebens ergießt ſich mild und leicht über das Ganze; das Geſetz der légèreté, das ſchon in §. 33 als ein Grundgeſetz des Schönen aufgeſtellt iſt, wird gerade hier doppelt fühlbar, wo es an ſeinem Gegentheile, der Strenge der Proportion, zu Tage tritt. Die Darſtellung wirklicher Bewegung nun führt uns auf den Begriff des Momentanen, alſo zu §. 613 zurück. Dort iſt bereits auseinandergeſetzt, daß das Momentane an ſich keineswegs der Bildnerkunſt widerſtrebt, daß der Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung ein relativer iſt und daß die ſchnellſte, augenblicklichſte, alſo auch heftigſte Bewegung dem Bildner nicht verwehrt ſein kann, ſofern nur nicht etwas Anderes, Qualitatives hinzutritt, was dieß Quantitative, den Grad der Beſchleunigung und Gewalt, unſchön macht. Dieß „ſofern nicht“ drückt der gegenwärtige §. durch das „an ſich“ aus. Es liegt uns alſo bis jetzt eine poſitive Schranke nicht vor, als diejenige, welche in der Forderung ſchwungvoll einfacher Umriſſe §. 615 und in der Feſthaltung des Schwerpuncts §. 600 liegt. Jene fordert allgemeine Rundheit der Bewegungen; bei ſchwächeren, weniger unruhigen gibt ſich dieſe leicht, die heftigen aber reißen die großen Hebel des Körpers mehr excentriſch ab und es wird ſchwerer, das Spitze, Eckige, Telegraphenartige zu meiden, aber es iſt nothwendig. Wir reden hier, wie geſagt, noch nicht vom Affect als Grund der Bewegungen, es gibt auch ohne ſolchen, namentlich im Tanze, in Leibesübung, Schein-Kampf, gewaltſame Bewegungen genug: die Bacchantinn ſcheint im wilden Taumel die Glieder wegwerfen zu wollen, der heftige Ausfall des borgheſiſchen Fechters wäre auch ohne die Aufregung ernſten Kampfes denkbar, Myrons Diſkobol verkrümmt gewaltſam die Glieder zum Anwurf, die Ring-Fauſtkämpfer in Florenz verflechten ihre Glieder zum wilden Knäuel, und doch iſt nirgends der Fluß der Linien zerriſſen. Die andere Schranke, welche durch die Forderung entſteht, daß der Schwerpunct auf überzeugende Weiſe eingehalten werde, beengt, wie ſchon zu §. 600 im Allgemeinen bemerkt iſt, die Bildnerkunſt weniger, als es den Anſchein hat: es iſt dem Bildner nicht alles „Schwebende, Fahrende, Sauſende, Fallende“ (Rumohr Ital. Forſch. Thl. I, S. 91) verſagt; aber eine Grenze iſt allerdings geſteckt, ſie iſt da, wo aus dem Verluſte des Schwerpunctes nicht eine ſelbſt wieder in gewiſſem Sinn ſchwungvolle, ſondern ſchlechthin unbeholfene Bewegung hervorgeht, wie das Taumeln des Betrunkenen, das Straucheln

Digitized by Google

des Geſtoßenen. Im Relief iſt dagegen natürlich auch hier der Umfang des Darſtellbaren größer, denn der Grund iſt zwar indifferente Fläche, aber doch auch wieder Anklang mitdargeſtellter Umgebung, Luft, Waſſers u. ſ. w., doch muß den taumelnden Bachus wenigſtens ein gegengeſtemmter Satyr halten, damit ein Gleichgewicht hergeſtellt ſei; Flug und Fall dagegen kommt hier ungehindert zur Nachbildung.

§. 623.

Die Heftigkeit der körperlichen Bewegung überſchreitet aber die Schönheitslinie der Bildnerkunſt dann, wenn in ihr eine Bewegung der Seele ausbricht, worin ihr inneres Gleichgewicht aufgehoben iſt. Das Stylgeſetz in ſeiner Anwendung auf den Ausdruck des Seelenlebens verbietet nicht die Darſtellung ſtarker und voller, wohl aber abſoluter Affecte, welche in der Geſtalt als Verzerrung erſcheinen. Je näher ein Stoff dieſer ſtarken Form des Häßlichen, deſto ſchwerer die Aufgabe, dieß Häßliche in ein Furchtbares oder Komiſches ſo aufzulöſen, daß dennoch dem Geſetze der directen Idealiſirung Genüge geſchieht.

Die Frage über das Maaß der Bewegung iſt es, die durch natürlichen Uebergang zur letzten, wichtigſten Seite der inneren Beſtimmtheit der plaſtiſchen Darſtellung oder des Stylgeſetzes führt, zu der Betrachtung des Ausdrucks in unſerer Kunſt. Denn jenes Poſitive, deſſen Zutritt erſt den wahren Aufſchluß über das erlaubte Maaß der äußern Bewegungen gibt, iſt der Affect, und ſo ſind wir auf dieſen geführt als erſten Punct der Erörterung über den Umfang des pſychiſch Darſtellbaren. Im Affecte ſchlägt die Seele heraus aus ihrem Innern, fluthet aus ihrem Centrum, iſt auf etwas außen Liegendes gewaltſam bezogen; es muß aber durch dieſe Aufwallung nicht nur die augenblickliche, ſondern auch die ſtetige innere Beſchaffenheit der Seele zum Vorſchein kommen, und ſo faſſen wir denn das Seelenleben ſelbſt zunächſt von außen und gehen fort nach innen. Wie nun im Affecte das Stetige und Bleibende des Seelenlebens ſich zu erkennen gibt, indem es durch Bewegung ſeine Kräfte auseinanderlegt, ſo wird gleichzeitig alles Bewegende und Bewegliche im Körper, das in der Einheit der Ruhe ſchlummerte, in ſeinem Grunde aufgeregt und tritt in der Form der Ausdrücklichkeit hervor. Es kann gar keine Frage ſein, daß die Bildnerkunſt ebenſo berufen ſein muß, dieß aufgewühlte Meer, als die Meeresſtille darzuſtellen; aber ebenſowenig kann darüber ein Zweifel ſein, daß das Maaß dieſer Aufwühlung für die Plaſtik ſeine ſcharf beſtimmte, für den Naturaliſten, dem wir auch hier begegnen und deſſen Richtung auf dieſem Gebiete ſich wieder beſonders kenntlich macht, freilich weiter ausgeſteckte Grenze hat durch

Digitized by Google

die Enge des Spielraums, der in einer Kunst dem Häßlichen gelassen ist, welche so beschränkte Mittel besitzt, es ästhetisch aufzulösen. Nun sind wir an der Stelle angekommen, wo sich zeigen muß, was jenes Qualitative ist, wodurch die an sich ganz zulässige Darstellung des schlechthin Momentanen (§. 613) und der heftigsten Bewegung (§. 622) zum unplastisch Häßlichen wird: es ist ein Aeußerstes der Leidenschaft, d. h. derjenige Grad, worin die Seele völlig aus ihrem Centrum gerissen, also jene Gediegenheit, jenes sichere Insichruhen, jener ethische Schwerpunct eines substantiellen Charakters (vergl. §. 605) verloren und an die Stelle jenes Beisichbleibens im Einlassen in Anderes das Verlorensein seiner selbst getreten ist. Verboten ist nicht das Augenblickliche an sich, sondern das, dessen Anblick nur einen Augenblick erträglich ist. Da erst entsteht ein Widerspruch zwischen dem absolut Flüchtigen und der Feßlung im dauernden Material. Im Aeußern muß sich der absolute Affect als ein Krampf der Verzerrung darstellen: statt einer „vielstimmigen Harmonie der Kräfte, statt einer nie endenden Kreisbewegung ein einziger schreiender Laut, etwas Maskenartiges; die Züge werden leblos und starr und in der Haltung der ganzen Gestalt, in jeder Gebärde erscheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erstarrung eines willenlosen Krampfes" (Feuerbach a. a. O. S. 60. 61). Wo nun der Moment eines höchsten Ausbruchs so beschaffen ist, da ist natürlich die nächste Auskunft, ihn überhaupt zu vermeiden und den Augenblick *vorher* oder *nachher* zu wählen; *hier* erst hat diese Vorschrift, die wir zu §. 613 als eine vorzeitige auftreten sehen, ihre Geltung. In Griechenland verfuhr auch der Maler, plastisch keusch, gerne nach ihr: die Medea des Malers Timomachus kämpft noch mit sich und zieht das Kindermordende Schwert unentschlossen halb aus der Scheide, sein Ajax *hat* die entehrende That gethan; um so gewisser der Bildhauer: eine Niobe ist schon da angekommen, wo ihr die vom Mythus erzählte Versteinerung mit lösender Geister-Hand das Letzte, Aeußerste der Verzweiflung abnimmt, Laokoon hat wohl einen Augenblick vorher krampfhafter gerungen und die Rondanin'sche Meduse ist todt. Allein in der That ist es mit dieser Auskunft noch nicht gethan; gerade in diesen drei Beispielen sehen wir einen Moment gewählt, welcher dem Aeußersten, Verzerrenden eines schrecklichen Affects noch so nahe liegt, daß der Künstler, wenn diese Werke dennoch schön sind, offenbar dieß Heiligthum der Grazie durch andere Mittel zu retten gewußt hat, als durch das äußerliche der Wahl des Moments. Ist nun dieß zugegeben, so kann ja die Lösung der Schwierigkeit überhaupt nicht im Stoffe liegen, wir müssen die wahre Auskunft im Kunststyle suchen; seines Zaubers mächtig mag nun der Künstler jenen äußerlichen Ausweg geradezu ganz aufgeben, und er thut

Digitized by Google

es, wie wir aus mehreren Beispielen zu §. 613 ersehen, die den fruchtbaren Moment mitten im Toben, im höchsten Ausbruch des Zorns oder Leidens suchen. Wir müssen uns nun klarer machen, was in diesem Falle eigentlich seine Aufgabe ist. Wir haben (§. 603 mit Anm.) erkannt, daß in der Bildnerkunst in gewissem Sinn das Häßliche selbst schön sein muß. In ein Furchtbares (oder Komisches) muß es zwar auch der Bildner auflösen, aber diesem selbst kann er nicht die ahnungsvolle geistige Tiefe geben, wie es die Mittel anderer Künste erlauben; also bietet ihm dieser Umweg nicht die Rettung aus dem an sich Häßlichen, wie den letzteren. Daher bleibt ihm, wenn er einmal das Bild des vollen Sturmes wagt, nur der Weg, daß er gleichzeitig „mit der wüthend aufgewühlten Oberfläche des Meeres seine stille Tiefe sehen lasse, d. h. in der höchsten Leidenschaft eine große und gesetzte Seele zeige" (Winkelmanns berühmte Worte vom Laokoon Werke Bd. I, S. 31). In diesem geistigen Rettungsmittel der Schönheit ist nun das Wahre jener äußerlichen Auskunft erhalten: die innere Kraft der Seele mäßigt die Leidenschaft auf ihrer Höhe so, daß es ist, als wäre diese Höhe schon überstiegen, der äußerste Moment schon abgelaufen und ein späterer eingetreten. Dieses Mittel muß nun aber, da hier vom Style die Rede ist, in einer bestimmten Behandlung der Formen sich Ausdruck geben. Jedoch sind verschiedene Fälle denkbar: das einemal wird es mehr darauf ankommen, positiv in der Art der ganzen Bewegung die Herrschaft des Geistes über den Affect auszusprechen, obwohl auch dieß nicht in abstracter, sondern in der Weise, daß diese Geistesherrschaft selbst wieder wie eine zum Eigenthum der Gestalt gewordene Naturkraft erscheint; das andremal muß der Adel der Form ohne diesen bestimmten Ausdruck dämpfend wirken, und in einem dritten Fall vereinigt sich Beides. Um diese Fälle zu unterscheiden, muß die Sache genauer ins Auge gefaßt werden. Wir sind hier auf die Lehre vom Erhabenen der Leidenschaft und vom Pathetischen im I. Theile (§. 105. 106. 110 — 116) zurückgeführt. Dort sind die Bezeichnungen genauer genommen: Leidenschaft bedeutet sinnlich-seelische Erregung ohne Rücksicht auf das Sittliche des Inhalts, das Pathetische aber das Aufbrausen oder das Leiden des mit ethischem Gehalt erfüllten Willens. Das Erhabene des bösen Willens, das dort in die Mitte zwischen diese beiden Formen gestellt ist, fällt für das Ideal der Plastik nothwendig weg. In der ersteren Form nun ist es überhaupt leichter, die Grazie plastischer Schönheit zu wahren, denn jener θυμός, halbsinnliche Zorn des Kriegers, Ringers u. s. w. reißt die gediegene Kraft der Seele nicht aus ihrem Centrum, er wüchse denn zu thierischer Wuth an, die der Künstler einfach meidet. In der zweiten Form ist das positiv Pathetische der leichtere Stoff, denn da ist der Wille

Digitized by Google

von der Leidenschaft positiv unterstützt und es ist keine Gefahr, daß der erhabene Lichtgott, der so eben das Ungeheuer getödtet, im strahlenden Siegesgefühl, worin der göttliche Zorn noch über seine Befriedigung gemäßigt hinüberwirkt, seine Würde verliere: „von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie in's Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf, aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen" (Winkelmann a. a. O.). Aber im negativ Pathetischen, wo alle Nerven im äußersten Schmerze zucken und im innersten, verborgenen Grunde der Wille dem Leiden entgegenwirken soll, ohne daß uns doch der Künstler auf den Boden abstracter, moderner, Kantischer Moral versetzte: da wird es schwer, das Maaß zu treffen. An dieser Grenze steht der sterbende Fechter und jene Gruppe in der Villa Ludovisi, wo der stolze Ueberwundene seinen und seines Weibes Tod der Knechtschaft vorzieht. Beides sind Barbaren, Kelten, die reine Linie der Schönheit ist nicht ihr Element, kann sie also nicht, wie wir dieß bei andern Stoffen finden werden, im Aeußersten vor Häßlichkeit schützen; es gilt strengen Befehl der Seele über alle niederschlagenden Affecte, dort, damit der Tod durch fremde Hand nicht zum Schauspiele schmählichen Niedertaumelns werde, hier, damit der Tod durch eigene Hand als freies Werk des Willens, nicht der blinden Verzweiflung erscheine. Aber nun sind es zwar barbarische Naturen, doch Naturen, ihr freiestes Wollen kein abstractes, sondern ein gefülltes, kernhaftes, feurig männliches: und so hält sich jener, ehe die Glieder erlahmend zusammenbrechen, noch einen Augenblick mit Heldenanstand, stählern, muskelstraff, ein eherner Mensch, zusammen, so stößt sich dieser, das stolze Haupt nach dem Feinde zurückgeworfen, kurzweg, ohne Scrupel, mit Einem ganzen Entschluß das kurze Schwert in die breite Brust. Trotz dem Mangel des griechischen Profils bewirkt nun aber allerdings auch bei solchen härteren Stoffen der Künstler die wunderbare Mäßigung des Furchtbaren nicht allein durch den besonderen Vorsatz, im Leiden eine große, männliche Seele zu zeigen. Seine Kunst selbst bietet ihm ein System von Formen, wie sie zum Ausdruck des innern Maaßes und Gleichgewichts der Seele der plastische Styl einmal entwickelt hat; es ist die straffe Fülle, es ist der Schwung des Umrisses, der an sich schon die häßliche Zerwühlung abhält. Dieß gilt nun in seiner ganzen Bedeutung da, wo tiefes Leiden *ohne diese ausdrückliche Selbstbeherrschung* darzustellen ist, wo dagegen der ideale Stoff den höheren Adel der Form, das griechische Profil mit sich bringt. Hier muß

man mit Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. zu d. Natur) sagen: die Vorschrift, daß der Ausdruck der Leidenschaft zu mäßigen sei, damit die Schönheit nicht leide, ist umzukehren und so auszudrücken, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle. In der That ist denn schon das griechische Profil „ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann" u. s. w. (Feuerbach a. a. O. S. 52. 54); es ist aber nur die höchste Ansammlung eines Ebenmaaßes, das die ganze Gestalt wie ein edler Panzer einfaßt und gegen die Zerreißung ihrer Formen durch Uebermaaß der Leidenschaft schirmt. Hieher gehört nun gerade namentlich der Laokoon. Er leidet so schrecklich, daß der Ausdruck des, die physische und moralische Qual niederkämpfenden, Willens in der That weniger in irgend einem besondern Zuge, als in dem ungestörten Adel aller Form und Bewegung, in dem reinen Schwung und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisschwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unsichtbar sichtbar ergossener Geist keuscher Grazie zu suchen ist. In der Niobe treffen gerade diese Mittel des plastischen Styls mit dem oben erwähnten Vortheile des Mythus zusammen: sie wird im höchsten Schmerze zu Stein und dieser Stein ist der Marmor im Adel seiner Künstlerform. Auch lag hier eine große Erleichterung, vielmehr selbst ein Motiv der Schönheit in der Art des Leidens: tief und entsetzlich, war es doch nicht ein solches, das die Seele häßlich zerreißt, wie Schaam und Reue, es war der Schmerz der Mutterliebe, an sich selber schön und göttlich; der Bildner durfte ihn nur nicht zur wilden Verzweiflung werden lassen, sondern das Auflösende, Hinschmelzende, Hinschwindende darin mit der griechischen Anschauung des Schicksals als eines Unabwendbaren, das der Mensch nach vergeblichem Widerstand mit der Großheit objectiven Nothwendigkeits-Sinns hinnimmt, zusammenfassen, so stellte er das Urbild der unendlich leidenden, im Leiden noch unendlich erhabenen Mutterliebe vor unser Auge. Es ist aber noch der dritte Fall zu unterscheiden und wir machen ihn sogleich durch Beispiele klar. Der Athamas des Aristonidas erschien von Schaam und Reue, von den Spuren der eben erst gewichenen Wuth, die sterbende Jokaste des Silanion von sittlichem Grauen vor sich selbst im Innersten zerwühlt: das sind andere, häßliche, grasse Affecte; hier vereinigte sich jene Aufgabe, das Zerreißende des Schmerzes durch ausdrückliche Offenbarung der herrschenden Seelengewalt zu dämpfen, mit der andern, allgemeinen, den ganzen Adel der plastischen Form gegen das Widerliche der Seelenzerrüttung in Kampf zu führen und dadurch den Ausdruck dieser zur dünneren Wolke umzubilden, durch deren Schauerflor die auch in der tiefen Zerklüftung noch große, wie in sich selbst gedoppelte und mit ihrem höheren Selbst über ihrem leidenden Selbst

Digitized by Google

mit ungebrochener Gediegenheit und Mächtigkeit thronende Seele hervorstrahlen zu lassen. Der Triumph aber der Plastik ist die Darstellung eines feindseligen, verderblichen, nahe an die Schauerlichkeit der christlichen Vorstellung des Bösen streifenden weiblichen Wesens, das eines grassen Todes gestorben ist, dessen Zuckungen auf seinem von Schlangen statt der Locken umringelten Antlitz stehen geblieben sind, einer Todtenmaske, deren Anblick den entsetzten Menschen versteinern und welche doch in einer Unendlichkeit von Schauern des Gräßlichen noch schön sein sollte: das Meduſenhaupt. Hier konnte kein Ausdruck gegenwärtig wirkender innerer Erhebung die Züge des verröchelnden Ungeheuers adeln; hier war kein anderer Weg, als der, ſich an die spätere Sage zu halten, welche die Meduse als schön und von Poseidon der Ehre seiner Umarmung gewürdigt vorstellte; nun entstand die Aufgabe, ein vollendetes Bild jenes im weiblichen Geschlechte nicht seltenen Charakters zu geben: eine Natur, edel angelegt und dieſer Adel in den Zügen, wie ſie aus der Hand der Natur kommen, fest ausgeprägt, dieſe Natur gefallen, durch dämonische Leidenschaft verwildert, aber im Falle noch die Erinnerung jenes Adels bewahrend; in leisen, fast unsichtbaren Spannungen der Haut, Schatten, Hügeln wehen nun die Gespensterschauer des Grassen über dieſe Züge hin und die stehen gebliebenen Krämpfe eines grausen Todes, wie ſie namentlich in den Mundwinkeln und der erschlaffenden Unterlippe spielen, werden wie zu einem Symbole der Selbſtvergiftung des furienhaften Weibs, der hippokratiſchen, brecheriſchen Luft, in der ſie ſich und ihre Umgebung erſtickt. Die Rondaniniſche Meduſe, durchaus graß und wunderbar ſchön zugleich, iſt einer der höchſten Siege der Bildnerkunſt in äſthetiſcher Auflöſung des Häßlichen. — In das Komiſche führen Affecte und Zuſtände grobſinnlicher Art hinüber: Trunkenheit, Wolluſt, thieriſche Neigungen jeder Art. Es kommt in der Plaſtik darauf an, auch ausgelaßnen Naturen Gediegenheit, Fülle, Sicherheit der Berechtigung zu geben, auch auf ſie den Abglanz des Göttlichen zu werfen, was freilich am ſicherſten geſchieht, wenn ſie zum Voraus in den mythiſchen Kreis aufgenommen ſind, wie das Gefolge des Bacchus. Die Silene, Satyrn der Alten zeigen dieſelbe wunderbare Dämpfung des Gemeinen wie ein Laokoon und eine Rond. Meduſe des Furchtbaren, dieſelbe wunderbare Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit.

§. 624.

Auf der andern Seite ſchließt der bildneriſche Styl ebenſoſehr ein flüchtiges Mienenſpiel aus, welches nicht die Wirkung einer durch die ganze Geſtalt ſtrömenden weſentlichen Empfindung, ſondern nur augenblickliches Hervortreten eines übrigens aus ſeiner leiblichen Erſcheinung zurückgezogenen, in 1.

Digitized by Google

sich verschlossenen Gemüthes ist. Hiermit fällt, sofern nicht anderweitige statuarische Eigenschaften solche Darstellungen in beschränkter Weise rechtfertigen, das ganze Gebiet von Zuständen und Erregungen weg, welche der subjectiven Innerlichkeit angehören und der Bestimmung in §. 605, 1. widersprechen.

1. Die erste Beschränkung, die des Gebiets der bewegten Physiognomik oder der Mimik (vergl. §. 339), folgt deutlich aus der Forderung ganzer und voller Affecte, wie sie eine offene, große, sinnlich-sittliche Seele bewegen. Die Flüchtigkeit an sich wäre es nicht, was hier dem Bildner Grenzen setzt, denn wir haben längst erkannt, daß ihm die Feßlung des eiligsten Moments, wenn nur kein innerer, qualitativer Grund dagegen spricht, erlaubt ist. Hegel nennt das kleine Spiel der Mienen und Gebärden, von denen hier die Rede ist, das Mienenhafte (Aesth. Th. II, S. 374. 375); er faßt aber das verbotene Gebiet zu weit, denn nicht alles Mienenhafte, nicht jeder flüchtige Strahl oder Schatten innerer Seelenregung, der sich in kleineren Bewegungen der Glieder und Gesichtszüge ausdrückt, ist, wie er meint, Ausdruck eines für die plastische Auffassung zu subjectiven Lebens. Es gibt ein Lächeln, ein Nicken, ein Stirnrunzeln, Auf- und Niederziehen der Lippen, das einer ganz gediegenen, naiven Seele angehört; dasselbe ist wohl zu unterscheiden von jenem mimischen Spiele, wie es der in sich verschlossenen Subjectivität eigen ist, die sich hinter ihre Erscheinung verbirgt, ihr Inneres nicht im Ganzen und Großen herausläßt, sondern nur die Oberfläche, so zu sagen die äußersten Spitzen der besonders sprechenden Theile der Gestalt den Eindrücken so weit Preis gibt, daß diese durch ein flüchtiges Zucken, z. B. der Augenlider, der Mundwinkel, der Finger zu sagen scheinen: ich will wohl merken lassen, daß ich Eindrücke, Urtheile habe, aber nur in der andeutenden Weise, die keinen weitern Blick in mein Inneres gestattet. Es ist dieß noch nicht eigentliche Blasirtheit des eitel zugeknöpften Subjects und Lorgnettengesichts, der moderne Mensch überhaupt hat im Allgemeinen dieß kurz angebundene Agiren, das hinter der Scheidewand der Verschlossenheit nur leicht und vornehm einen andeutenden Finger hervorstreckt, aber freilich geht es leicht und häufig in jene widerliche Form einer aller Natur und Naivetät entfremdeten Menschenclasse über. Auch der hämische, verschlossene, tuckmäuserische, frivole, böse Mensch, ganz abgesehen von einer allgemeinen Bildungsform der Zeiten, zeigt dieß halbe, abgezwickte Mienenspiel; „dagegen auf dem Gesichte der griechischen Helden zeiget sich kein spitzfindiger, leichtfertiger oder listiger, noch weniger höhnischer Blick, sondern die Unschuld schwebet mit einer zuversichtlichen Stille auf denselben" (Winkelmann a. a. O. Bd. II, S. 146). Oeffnet sich ein solches Gemüth der momentanen Stimmung und drückt

Digitized by Google

dieſe im kleinen Mienenſpiel aus, ſo fühlt man den warmen Strom, der die ganze Seele aufrichtig durchdringt und, wo er anſchwillt, im vollen Wellenſchlage einer ganzen und gewaltigen Leidenſchaft hervorbrechen wird.

2. Die Zurückziehung der Bewegung in's Innere, die blos theilweiſe Erſcheinung derſelben im Aeußern führt, allgemeiner genommen, auf das ganze Gebiet derjenigen Geſtalt des geiſtigen Lebens, welche durch das Chriſtenthum und das germaniſche Naturell, die große moderne Kriſis des Bewußtſeins ſich ausgebildet hat: des geiſtigen Lebens, das ſich in ſeiner Unendlichkeit dem ausdrücklich als endlich geſetzten Ganzen ſeiner Sinnlichkeit gegenüber weiß und ſetzt und nur durch dieſe Negation zur Verſöhnung mit ſeiner eigenen endlichen Realität und der übrigen Welt fortgeht. Es liegt in dieſer Geiſtesform eine Welt von Affecten, von Stimmungen, Eigenſchaften, Tugenden, die als Affecte hervortreten können, welche der bildneriſchen Darſtellung unendliche Schwierigkeiten entgegenhält. Im religiöſen Gebiete Reue, Buße, Zerknirſchung, Glaube, Andacht, innige Verſöhnung und Liebe, im weltlich-ſittlichen die Gefühle der Ehre, der Treue, der Schaam im verfeinerten ſubjectiven Sinn, der Liebe, jener oben bezeichnete abſtract moraliſche Kampf des Willens mit den verſchiedenſten Affecten: alles dieß geht, ſtreng genommen und die Conſequenz des §. 605 ſtraff gezogen, über die Mittel der Sculptur hinaus. Doch iſt eine Erweiterung der ſtrengen Grenzlinie denkbar: glückliche Erhaltung von Rechten oder Anklängen einer dem Antiken verwandten Gediegenheit, Großheit, Würde in den Bildungsformen einer Zeit, der dieß innerliche Leben aufgegangen iſt, und die Stylbildende Kraft tüchtiger Meiſter werden auch dieſen Stoff in gewiſſem Grade zu bezwingen vermögen. Das Weitere gehört in die Geſchichte.

§. 625.

Dieſe ſämmtlichen Beſtimmungen über die Behandlung der Formen des 1. Ausdrucks führen jedoch ſchließlich auf den Satz, daß der würdigſte Gegenſtand der bildneriſchen Darſtellung die reine Ruhe und Stille der Seele und ihrer leiblichen Erſcheinung iſt. Der Charakter, deſſen inneres Gleich- 2. gewicht (§. 605) in dieſer Ruhe ſich offenbart, vertritt ein beſtimmtes ſittliches Moment, und bindet eine nur ihm eigene Miſchung der Kräfte dadurch zu ethiſcher Einheit zuſammen. Die individuelle Eigenheit der Geſtalt erſcheint nun als Eigenheit des geiſtigen Ausdrucks, ihre Darſtellung bleibt aber auch ſo in verhältnißmäßig enge Grenzen eingeſchloſſen (vergl. §. 615. 616). Alle nunmehr entwickelten Bedingungen wirken aber dahin zuſammen, daß die Bildnerkunſt ihr Weſen am reinſten ausſpricht, wenn ſie die Erſcheinung dieſer

Digitized by Google

persönlichen Einheit, ohne ihre Bestimmtheit zu verlöschen, mit dem Ausdrucke der höchsten Einheit des absoluten Lebens durchdringt, worin alle Gegensätze schwinden.

1. Die Aufregung der Leidenschaft wickelt die in Seele und Leib enthaltenen Kräfte ab und zeigt sie dadurch in ihrer Ausdrücklichkeit, das Ganze selbst ist aber dadurch in der Art aufgelöst, daß es aus seinen Theilen als eine aus dem Verborgenen ihrer Empörung entgegenwirkende Einheit nur mittelbar erkannt wird; der Sieg, die wirkliche Herstellung des erfüllten, gleichwirkenden Ganzen mag als gesichert, als verbürgt erscheinen, wir wollen ihn aber auch vollzogen sehen; die Disharmonie soll zum Ausbruch kommen, um die Harmonie in ihrem Wesen zu zeigen, die Harmonie selbst aber soll nun auch der Disharmonie gegenüber in ihrer Wirklichkeit auftreten. Andere Künste nun mögen in der Mehrzahl ihrer Werke Beides verbinden und vom ruhigen Anfang durch die empörte Mitte zum ruhigen Schlusse eigentlich oder uneigentlich, d. h. wirklich in Zeitform oder in einer reichen räumlichen Composition sich fortbewegen; aber in der Sculptur muß nothwendig die Darstellung der wirklichen Ruhe die herrschende sein, weil sie die erste Form der Fortbewegung gar nicht, die zweite in sehr beschränktem Maaße hat und in der einzelnen Gestalt die Schönheit als Ausdruck des mitten im Sturme ruhigen Meeresgrunds so schwer zu retten ist. Hier gilt es, die Herrlichkeit der ruhigen See darzustellen, der Meeresstille, die freilich nie eine absolute ist, sondern durch ihr ahnungsvolles Rauschen vergangene und künftige Stürme ahnen läßt, also das Menschenbild in unendlicher Beweglichkeit und doch in unbewegter Ruhe der Seele. Die große und edle Seele erleidet *selten* Stürme, ihre Fassung und Ruhe wird stetig und diese Stetigkeit drückt sich in der Bildnerkunst so aus, daß sie in der Mehrzahl der Darstellungen als Stoff auftritt, daß sie der herrschende Gegenstand ist. Wir sind von allen Seiten, von den äußern und innern Bedingungen so bestimmt auf diesen Satz, der daher auch öfters schon ausgesprochen worden, hingedrängt, daß es jetzt nur noch der ausdrücklichen Aufstellung bedurfte. Der Unterschied ist aber der, daß dieser Satz uns jetzt *Resultat* ist, daß er aus einer Reihe von Bestimmungen, die ihn aufzuheben schienen, reif und gesichert hervorspringt. Die Ruhe hat nun natürlich wieder ihre verschiedenen Formen und Stufen. Formen: sie ist das einemal mehr sinnlich, natürlich nicht seelenlos, aber doch nicht positiver Ausdruck sittlicher Mächtigkeit der Seele; am nächsten der blos sinnlichen Ruhe liegt der Schlummer, ein behagliches Sitzen, ein Stehen mit angelehntem Rücken, aufgestütztem Arme, oder auch frei mit dem Ausdruck naiver Beschaulichkeit; aber in diese letzteren Formen

Digitized by Google

kann ſich ebenſoſehr der Ausdruck hohen Sinnens, majeſtätiſchen Ernſtes ergießen. Je weniger dieſer tiefere geiſtige Ausdruck vorwiegt, deſto fühlbarer iſt, welche Welt von Schönheit, die doch nie blos ſinnlich iſt, die Bildnerkunſt allein ſchon in ihren Stylformen hat: ein Hingegoſſenſein, eine rhythmiſche Auflöſung der Glieder im Schlummer, ſo ein reines ganzes Liegen (Ariadne im Vatican), ein Behagen und Fluß der Formen im bequemen Sitz, Stand (capitoliniſcher Faun), bereichert oder nicht durch die Muſik der Gewandfaltung, — darin liegt eine Welt von äſthetiſchen Reizen, die ſich dann erſt mit dem tieferen Ausdruck verbinden, wie im ſinnenden Mars, Mercur, Apollino. Verſchiedene Stufen oder Stadien der Ruhe ſind hiemit bereits angedeutet; es ſind die Grade, in welchen ſie ſich der geſpannteren Situation nähert oder ſich von ihr entfernt; der farneſiſche Herkules z. B. kommt eben vom Kampfe her, der des Torſo hat ihn ſchon vergeſſen und genießt.

2. Je beſtimmter ſittlich der Ausdruck in der Ruhe, deſto mehr iſt ſie Ausdruck der gehaltvollen Stetigkeit des Charakters. Von dieſem als weſentlicher innerer Grund-Aufgabe der Bildnerkunſt iſt die Rede geweſen in §. 605, aber nur erſt in ſeiner allgemeinſten Bedeutung, und keiner der bisherigen Schritte iſt bis dahin vorgedrungen, dieſe Stelle auszufüllen: in §. 605, 2. und 616, 1. war von der Eigenheit der individuellen Formen die Rede und wurde dem Individualiſmus ſeine Grenze angewieſen; dabei konnte vom ethiſchen Ausdruck der Geſtalt natürlich nicht abſtrahirt werden, aber das Gewicht lag auf dem Aeußern, wie es angeboren iſt; dann wurde in die gattungsmäßige Norm der Schönheit die Beſonderung durch Unterſchiede eingeführt, welche nathropologiſcher Art ſind oder auf der äußern Thätigkeit, auf Culturformen beruhen, §. 621; mit §. 623 trat der Affect auf, der ſich in gewiſſem Sinn zu einem Charakter verfeſtigen kann, wie z. B. dem grobſinnlichen der Silene. Da wäre jedoch der Begriff des Charakters nur formell gefaßt, ſo daß er die in einer Perſönlichkeit als ſtetig treibende Macht eingewurzelte Beſonderheit der Leidenſchaften bedeuten kann (vergl. §. 333 Anm.). Allein auch abgeſehen von den niedrigeren Formen (Neid, Geiz u. dergl.), kann in der Bildnerkunſt der Charakter in dieſem Sinn eigentlich gar nicht vorkommen, denn hier muß den Mittelpunct des dargeſtellten Seelenlebens nothwendig immer ein Poſitives, ein Gutes bilden, der Affect darf nur die Stimmungs-Atmoſphäre, worein dieſer Kern ſich hüllt, das Organ der Ausführung oder beherrſchte vorübergehende Trübung deſſelben ſein und auch der trunkene Silen, der Satyr iſt geadelt im Sinne der tiefern dem ganzen Dionyſiſchen Kreiſe zu Grund liegenden Idee, daß der geheimnißvolle Naturgeiſt in ſeiner Wirkung auf das Menſchenleben ein Weſentliches, ein Gut iſt, das, indem es den Menſchen über die Sorge und die gemeine Deutlichkeit der Dinge weg-

Digitized by Google

hebt, mit dem Guten zusammenhängt. Es fehlt uns also noch die wahre Ausfüllung des Charakters und sie besteht in nichts Anderem, als einem bestimmten Pathos, einem Streben auf einen wesentlichen sittlichen Zweck, das zum stetigen Grund-Affecte, zur andern Natur geworden ist. Von dieser andern Natur ist die ursprüngliche Natur des Individuums, die geistige und sittliche Anlage zu unterscheiden. Die individuellen Formen der Gestalt, wie sie in §. 615, 2. u. 616, 1. schon zur Sprache gekommen sind, drücken zunächst dieß Angeborne aus. Das Individuum vor der Charakterbildung vereinigt eine Vielheit geistiger Kräfte in sich, die nach einer Einheit in bestimmter Richtung neigen, aber in der Weise der Zufälligkeit, so daß diese Richtung eine gute sein kann oder nicht und daß sie die Vielheit nicht rein beherrscht, sondern irgend eine einzelne Kraft, ein Trieb in der Weise des unberechenbaren Eigensinns, der Grille, der Absonderlichkeit nebenher für sich sein Spiel treibt. Daher ist diese Einheit eine irrationale. Die Charakterbildung aber trägt in diese chaotische Halb-Einheit die wahre Einheit. In andern Künsten nun mag auch der Charakter in diesem intensiven Sinn mit solcher Färbung auftreten, daß ihm neben seinem sittlichen Kern ein unaufgelöster Bruch aus dem Gemisch der Kräfte vor der Charakterbildung zurückbleibt, daß nicht alle Kräfte an jenen Mittelpunct rein angeschossen sind, daß er in seltsam abspringender Weise mit diesem Bruche gährt und prozessirt. Solche Naturen aber sind unplastisch; im plastischen Styl soll die ursprüngliche Natur der Individualität flüssig und ganz eingegangen sein in die ethische Einheit des Charakters. Das Individuum behält seine nur ihm eigene Mischung der Kräfte, seinen eigenen Ton, seine Farbe, aber der ethische Charakterkern scheint ruhig hindurch und bricht die Farbe nicht in unruhige, verwunderliche Reflexe und Töne. Dieß soll nun die Gestalt darstellen; ihre Eigenheit ist jetzt Ausdruck geistiger Eigenheit in diesem milden Sinne; die „zarte Linie der milden Modification" hat jetzt diese tiefere Bedeutung erhalten. Im plastischen Ideale hat auch der Gott seine Eigenheit, seine nur ihm eigene Mischung von Kräften, Sinnesrichtungen, Willensbestimmungen, die sich zu einem unterscheidenden Stimmungston seiner Persönlichkeit zusammenmischen, und jene feinen Unterschiede der Gestalt und Züge, von denen zu §. 616, 1. Beispiele gegeben wurden, drücken nun diese Charakter-Eigenheit aus. Keine andere Gottheit gleicht z. B. einer Here, einer Athene. Jene ist Mitherrscherin über Götter und Menschen, wesentlich aber Vorsteherin der Ehe, diese die Gottheit der ächt menschlichen Civilisation und des Kampfes für sie; jene aber ist zugleich stolz, launisch, eifersüchtig, zeigt die Schwächen des Weibes mit der Majestät ihres Geistes in unvergleichlich eigener Weise zusammengemischt und in diesen Schwächen klingt zugleich die ursprüng-

Digitized by Google

liche Naturbedeutung des wechselnden Erdlebens hindurch; diese hat das Herbe, Kalte der spröden Jungfräulichkeit, dem eine atmosphärische Beziehung zu Grunde liegt, und dieß löst sich durch eine zarte, tiefe, unnachahmliche Uebertragung in den Geist eines ruhig ernsten Sinnens, in die bildlich verstandene klare Kühle des Denkens und der Wissenschaft auf. So nun auch der plastisch erfaßte realer bestimmte Charakter: er zeigt eine schärfer eigenthümliche Mischung der Kräfte und Formen, aber die Mischung bleibt auch hier flüssig, nichts ist in sie aufgenommen, was in die Sonderbarkeit des unauflösbar Eigenen hineinführte. Der Krieger z. B., insbesondere in der Porträtdarstellung, erscheine mehr wild oder mehr fein, sinnend auf Schlachtpläne oder losschlagend, zeige mehr Härte oder auch Weichheit, die verschiedensten Mischungen sind möglich, aber keine erlaubt etwas Närrisches, Grillenhaftes, barbarisch Seltsames. So verhält es sich, wenn man die spezielle Einheit des Charakters nach der Seite der in ihr gebundenen Vielheit betrachtet; aber eben so wesentlich ist die Beziehung der speziellen Einheit auf die höchste Einheit. Mitten in der Einseitigkeit muß das Individuum jenen Charakter der Allgemeinheit haben, worin die Gegensätze, welche die Welt zerreißen, Denken und Wollen, Wollen und Sollen, Geist und Natur getilgt sind. Natürlich nach Maaßgabe der verschiedenen Kreise der Darstellung. Das ausdrücklich, im engern Sinn ideale Wesen, der Gott, athmet, ohne seine Besonderheit zu opfern, im reinen, wolkenlosen Aether des Unendlichen: „sowohl den Ernst und die Arbeit, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, ließen die Griechen aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Looſe des Götterstandes: ein blos menschlicherer Name für das freieste, erhabenste Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze, als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höheren Begriffe von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor. Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus, oder besser, sie machten beide unkenntlich, weil sie beide in dem innigsten Bunde zu verknüpfen wußten. Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine geschlossene Schöpfung, und als wenn sie

Digitized by Google

jenſeits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte" u. ſ. w. (Schiller Ueber d. äſth. Erz. d. Menſchen. Br. 15). Der Halbgott, der unbeſtimmtere (Gebiet des Genre) und der geſchichtlich beſtimmte Menſch (Porträtgebiet) entfernen ſich ſtufenweiſe von dieſem reinen Gleichgewicht ihrer perſönlichen Einheit mit der abſoluten, aber der Geiſt der Plaſtik muß dennoch auch ſie in dieſes Element tauchen und jener Abglanz, von dem in §. 606 die Rede war, läßt zwar dem beſtimmten Wollen dieſer Naturen eine Haltung ſtärkerer Einſeitigkeit, aber es iſt die Gleichmäßigkeit, die Ruhe im Sturm, es iſt der Ausdruck des objectiven Sinns, der das Schickſal ohne Widerrede hinnimmt und dadurch mit ihm Eins wird, mit dem Sein des Ewigen in Eins zuſammenwächst, was auch ſie in einer ununterbrochenen Linie an die Allheit des Göttlichen knüpft. — Nun erſt iſt Bedeutung und Grenze des Individualiſmus in das volle Licht geſtellt. Er mag innerhalb ſeines Spielraums näher oder ferner um die Grenze ſchweifen, wo in herberer Form die irrationaler gemiſchte Eigenheit des Charakters ſich ausdrückt, aber jenſeits der feinen Grenzlinie liegt das Unplaſtiſche.

Wir ſind ſo von allen Puncten aus auf die allgemeinen Sätze zurückgeführt, die wir der Entwicklung der einzelnen Momente vorangeſchickt haben. Sie ſind nicht wiederholt, ſondern ausgeführt, ausgefüllt worden. Zum Schluſſe können wir nun auf den Begriff des Charakteriſtiſchen zurückblicken, der um ſeiner Vieldeutigkeit willen als ein verwirrender bezeichnet iſt in §. 39. Charakteriſtiſch könnte man ſelbſt die allgemeinen Züge der Geſtalt nennen, denn Charakter kann auch den reinen Gattungstypus bedeuten; doch hat man bei dieſem unbeſtimmten Begriffe vielmehr das im Auge, was wir genauer Individualiſmus und Naturaliſmus nennen. Es handelt ſich in dieſer Streitfrage um das Ganze des Kunſtgebiets und dieß iſt eigentlich die Verwirrung. Schon zu §. 39 iſt geſagt, daß das Beſondere und Einzelne ganz verſchieden wiege in den verſchiedenen Grundformen des Schönen, Zeitaltern des Ideals und Künſten. In der Bildnerkunſt nun wiegt der reine Gattungstypus ſtärker, als die beſondern und einzelnen Formen; wer ſich alſo gegen das Charakteriſtiſche erklärt, fühlt plaſtiſch. Schelling (Ueber d. Verh. d. bild. K. z. d. Natur) hat über dieſen Begriff Tiefes und Geiſtvolles ausgeſprochen: die Beſtimmtheit in der Natur und als lebendiger Charakter der Individualität iſt nie eine Verneinung, ſondern ſtets eine Bejahung; wer das Weſen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn ſie iſt Bedingung des Lebens; die Natur dringt auf Beſtimmtheit, Verſchloſſenheit, ehe ſie zur Milde der Vollendung fortgeht; daher muß auch der Künſtler erſt im Begrenzten treu und wahr ſein, um im

Digitized by Google

Ganzen vollendet und schön zu erscheinen; da gilt es, mit dem Naturgeiste zu ringen, nicht in schlaffem und weichlichem, sondern in starkem und muthigem Kampf; anhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannigfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen; nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden; die schnell erlangte äußere Harmonie ist innerlich nichtig; Lehre und Unterricht haben der geistlosen Nachahmung schöner Formen, der Neigung zu einer verzärtelten, charakterlosen Kunst entgegenzuwirken; jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt, ist (nach Winkelmanns Wort vom geschmacklosen Wasser) allerdings charakterlos, aber sie ist es, wie wir sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist; die Vereinigung der höchsten Fülle von Formen mußte in den griechischen Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen von der Art sein, daß die niedrigeren Eigenschaften unter höhere und alle zuletzt unter Eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden, so daß das Charakteristische in der hohen und selbstgenügsamen Schönheit dennoch ununterscheidbar fortwirkte, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichts destoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken; charakteristische Schönheit ist die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt die Form als das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen. Dann unterscheidet er aber verschiedene Künste und gibt der Malerei den weiteren Spielraum zu.

Von der Thierdarstellung ist noch zu sagen, daß hier an die Stelle der menschlichen Charaktertypen, wie sie in individueller Bestimmtheit ein sittliches Pathos vertreten, verschiedene Thiergattungen mit den Unterschieden der Alter, Geschlechter, der Affecte und Thätigkeiten treten. Das allgemein Ideale, was in der Menschenbildung die Härte der Bestimmtheit auflöst, ist hier der Ausdruck der organischen Naturkraft überhaupt, die sich mit ihrer Wellenbildung über alle Schroffheit der besondern Thierbildung hinlegt, in der Sättigung und Rundung der Form jede an den mütterlichen Schooß des Naturganzen hinüberleitet und jene

Digitized by Google

Stimmung erregt, die im A. Teſt. ausgeſprochen iſt, da der Herr alle ſeine Werke beſchaut und ſiehe da! ſie waren ſehr gut.

§. 626.

1. **Die Compoſition drückt in der Bildnerkunſt ihr inneres Leben weſentlich in Linien-Verhältniſſen aus. Die hier auf's Neue ſichtbare Verwandtſchaft mit der Baukunſt tritt ferner darin hervor, daß Ueberordnung und Unterordnung ſich vielfach in Unterſchiede des Größenmaaßes verwandeln und daß in dem Gegenübergeſtellten (§. 497, 1.) architektoniſche Symmetrie**
2. **anklingt. In der Hauptaufgabe der Sculptur, der einzelnen Bildſäule, wo dieß Größenverhältniß ſeine Anwendung bei dem Attribute findet, entwickelt die Compoſition ihre Thätigkeit nach ſämmtlichen Momenten (§. 495 — 501) am Gliederbau, der Haltung und Bewegung der Geſtalt.**

1. Das Bildwerk iſt nicht eine Licht- und Schatten-Einheit, denn das Licht iſt ja hier nur das aufzeigende Medium, in welches die wirklich raumfüllende Geſtalt hineingeſtellt wird; das natürliche Licht wechſelt und zeigt die Schönheit nach verſchiedenen Seiten, das Bleibende in dieſem Wechſel iſt das Formenleben, wie es in der Linie als der Grenze des Feſten ausgeſprochen iſt. Darſtellung der Kraft, Ruhe, des Leidens, der Geiſtesform, des Charakters: alles Innere geht in dieſes Linien-Leben heraus, findet darin ſeinen Ausdruck, wird in dieſem körperlichen Niederſchlage, ſeinen Wellen, Zügen, Flächen, dem Geſammtbilde des Divergirenden und Convergirenden, Anſteigenden und Abſinkenden, Eingetieftem und Erhobenen durchgefühlt. Die Linie iſt daher hier ganz ein von qualitativem Leben durchdrungenes Quantitatives, und zwar anders, als in der Baukunſt, wo ſie nur andeutet. Jene Symbolik der Linie (vergl. §. 564) iſt nicht aufgehoben; es herrſcht insbeſondere die runde mit der dort ausgeſprochenen Bedeutung, ſie liegt auch der Mimik der Bewegungen zu Grunde; aber das Symboliſche iſt zugleich unendlich überwunden, indem es in den Formen des Leibes lebt, welcher der innewohnenden Seele als ununterſchieden eigenes Organ angehört, und indem ein unendliches Ineinander von Linien die Bedeutung der einzelnen in dieß Ganze ſo aufhebt, daß ſie für ſich nicht mehr zu verfolgen iſt. Es handelt ſich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, ſondern ebenſo von dem Rhythmus in einer Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Muſik von Linien ſich verkörpert. — Iſt nun dieſes Linien-Leben ein qualitatives, ſo tritt doch im Qualitativen ſelbſt noch einmal das Quantitative auf, indem Dignitäts-Grade ſich in Größen-Unterſchiede überſetzen, wie dieß einer Kunſt natürlich iſt, welche, obwohl zum Erhabenen des geiſtigen Ausdrucks fortgeſchritten, doch das Erhabene

Digitized by Google

des Raumes (vergl. §. 609, 2.) als eine wesentliche Bestimmtheit festhält. Diese Rückführung eines innern Verhältnisses auf ein äußeres soll allerdings nicht mehr schlechthin herrschen wie in der orientalischen Kunst, namentlich in Aegypten, wo nicht nur der Gott, sondern auch der König neben dem Volke wie ein Riese erscheint; es ist nicht ein stehender Werth des Gegenstands an sich, sondern die Absicht des Kunstwerks, die Bedeutung dahin oder dorthin zu legen, was dieselbe bestimmt. So zeigt die der Natur widersprechende verhältnißmäßige Kleinheit der Thiere in den Herkuleskämpfen, der Gruppe von Monte Cavallo und wo solche als Attribut verschiedener Götter auftreten, daß hier kein Bildwerk beabsichtigt ist, das ebensosehr Thierstück als Menschendarstellung sein soll, und ebenso die Kleinheit menschlicher Figuren, daß sie nur Attribut sind, wie Nike auf der Hand des Zeus, oder daß überhaupt auf ihnen in *diesem* Zusammenhang nicht der Nachdruck liegt. Eine andere Seite dieses quantitativen Ausdrucks für ein Qualitatives ist die *Höherstellung* des Bedeutenderen, das dann den natürlichen Mittelpunct bildet, zu dessen Seiten Untergeordnetes, das sich zueinander als ein Nebengeordnetes verhält, sich gegenübersteht; letzteres Verhältniß wird sich dem Auge als ungefähr gleiche Höhe darstellen, und wir sind hiermit eigentlich sogleich zur pyramidalen Linie geführt, die wir aber erst weiterhin auffassen werden. Dieß Alles ist Anklag oder Nachklang des benachbarten Gebietes der Baukunst. Die Symmetrie hat freilich noch eine andere Bedeutung, als die der entsprechenden Größe, Höhe, darüber s. im folg. §.

2. Die einzelne Figur ist das Hauptgebiet der Bildnerkunst, dieß folgt aus §. 606; sie entfaltet sich mehr in der Gruppe, aber sie zeigt ihren ganzen Reichthum gesammelt in der Statue; es verhält sich dieß zu einander wie Affect und Ruhe, vergl. §. 625, 1. Ueberordnung, Unterordnung und Nebenordnung, Contrast, seine Vorbereitung, Motivirung, Lösung, Rhythmus und Bestimmtheit der Begrenzung: alles dieß ist nun am Linienleben des Wunderbaues der Gestalt an sich zu entwickeln. Diese sämmtlichen Momente sind eigentlich schon an sich im Stoffe gegeben von der großen Compositionsmeisterinn, der Natur, der Bildhauer hat sie in seiner Weise zum Idealen zu erheben. Das an sich rhythmische System der Proportionen (vergl. §. 617) verschärft er zum festen Generalbaß des Concerts der lebendigeren Theile: unter dem übergeordneten Haupte gruppiren sich symmetrisch die gleichen Seiten des Rumpfs und die Paare der Bewegungsorgane; das Verhältniß aller Erstreckungen nach Länge und Stärke untereinander, das schlank Aufgeschossene und das breit Gewölbte, das frei Gedehnte und in Gelenken Vereinigte bildet den starken Tact, Grundton und Tempo zu dem Vollen und Entfalteten des Baues mit seinen Muskeln, Bedeckung und allen feineren Bildungen. Alle

Digitized by Google

Theile unter ſich ſtellen ein reiches Leben von milden und ſtarken Contraſten, von harter Kraft und ſchutzloſer Weichheit, Fläche, Eintiefung, Welle dar, aber Alles bereitet in der organiſchen Herauswicklung des einen Gliedes aus dem andern ſich gegenſeitig vor, Eines motivirt das Andere, Eines löſt das Andere auf und führt überleitend weiter; die „unendliche Kreisbewegung" in ſämmtlichen überkleidenden Weichtheilen mildert alle Härten, übergießt Alles mit dem Fluſſe des wärmeren, volleren Rhythmus. Obwohl nun die Kunſt alle dieſe Momente durch jene Styliſirung, die wir ſchon kennen, erhöht und klärt, ſo würde doch das Ganze zu einem todt Symmetriſchen, weil es durchſchnitten in zwei ganz gleiche Hälften zerfiele, wenn nicht der Bildner durch das Spiel der Bewegung eine neue Welt von freien Contraſten zugleich einführen und löſen würde. Die Natur thut dieß auch, aber in zufälliger, roher, verworrener oder eckig hart gemeſſner Weiſe. Es tritt jetzt Alles, was wir über die Behandlung der Bewegung §. 622 geſagt, unter den Standpunct der Compoſition, des ausdrücklichen Rhythmus-Geſetzes, und iſt darnach zu ergänzen. Der Bildhauer hebt nun die unbelebte Symmetrie auf und führt in die ſo gebildeten Contraſte eine neue Symmetrie ein. Dieß gilt hauptſächlich von den Bewegungsorganen: vergleicht man Arm mit Arm, ſo wird die urſprüngliche Symmetrie ſich in Contraſte auflöſen, indem der eine gehoben, aufgeſtützt, der andere geſenkt oder, die ſtärkere Bewegung des erſteren begleitend, ſchwächer gehoben, zurückgeworfen iſt; Fuß mit Fuß: ſo iſt der eine aufgeſtemmt, vorgeworfen, der andere ſpielend vorgeſetzt, übergeſchlagen, zurückgeworfen; vergleicht man Fuß und Arm derſelben Seite, ſo iſt auch hier Contraſt: der Fuß ſchreitet, der Arm hängt ruhig, der Fuß fährt zurück, der Arm vor und in die Höhe, der Fuß ruht, trägt ruhig, der Arm handelt. Geht man nun vom Arm der einen Seite zum Fuße der andern, alſo über das Kreuz, ſo werden ſich dieſe Contraſte irgendwie in einer Symmetrie löſen, etwa, wo es zwanglos geſchehen kann, ſo, wie im Gange des Pferdes, das den Vorder- und Hinterfuß der entgegengeſetzten Seiten gleichzeitig hebt: z. B. rechter Fuß, linker Arm aufgeſtemmt, linker Fuß, rechter Arm nachläſſig ſpielend, oder es wird ſich ſtatt der kreuzweiſen Aehnlichkeit der Lage und Stellung eine große Linienflucht darſtellen, welche von einer Seite nach der andern hinüber geht und zwar natürlich nicht von einer zweiten ähnlichen quer durchſchnitten wird (ſonſt entſtünde das Kreuz der Windmühlenflügel), wohl aber auf der andern Seite ein Gegengewicht findet, wie z. B. bei dem borgheſiſchen Fechter eine große Linie vom zurückgeworfenen linken Fuß zum emporgehaltenen linken Arm und zum Kopfe geht, wogegen auf der andern Seite der Unterſchenkel des vorgeworfenen rechten Fußes und der zurückgeſtreckte rechte Arm parallele Linien

Digitized by Google

bilden, welchen der Oberschenkel des ersteren das Gegengewicht gibt. Eine ähnliche große Hauptlinie geht von rechts unten nach links oben durch die Figur des Laokoon. Dieß sind nun die unter dem Namen Contrapost bekannten Contraste der entgegengesetzten Gliederlagen. Die Contraste gehen aber tief ins Einzelne als Antagonismus der Muskeln, des Passiven und Activen, des halb und ganz Activen. Aber auch dieser durch das Einzelne fortgeführte Contrast enthält schon an sich auch seine Lösung, denn der sogenannte Antagonismus ist ja lebendige gegenseitige Unterstützung, Wechselwirkung, und die künstlerische Abrundung aller Bewegungen hebt überdieß den Augenschein des Widerstreits auf in jenen Einen Lebensstrom, der durch das Ganze ergossen im Haupte, das, selbst geneigt, gewendet, zur Auflösung der todten Symmetrie wesentlich mitwirkt und, obwohl ohne Anspruch tyrannischer Beherrschung, die Bewegung des Ganzen im Seelenspiegel des Ausdrucks zur höchsten Einheit concentrirt. Wir haben nur das Wesentlichste hier angedeutet; die Modificationen sind unendlich wie die Erfindung; es können sich auch die gegenüberstehenden Organ-Paare oder die Organe derselben Seite ähnlich bewegen, dann tritt im Gleichen ein milderer Contrast des Ungleichen ein, der irgendwie zugleich jene Kreuz-Linie herstellt. Die Organe sind ja selbst getheilt in ihre drei größeren, in die untergeordneten und feinsten Gelenke, der leiseste Unterschied der Bewegung auf der einen Seite gegenüber der anderen oder unten gegen oben zieht die ganze benachbarte Muskelgruppe mit sich und so verliert sich der Faden des Bestimmbaren in dem reichen Gewoge der Formen.

§. 627.

Löst nun die Bildnerkunst diese Einheit in eine Mehrheit von Figuren auf, so ergibt sich zunächst im Relief die Längerichtung des streifenförmig Angeordneten. Die Composition ist hier vorerst eine lockere, welche ihre Figuren ohne weitere Verbindung, als die Beziehungen der Symmetrie des gegenüberstehenden Aehnlichen, aneinanderreiht; sodann eine lebendiger vereinende, worin nicht nur einzelne Gestalten, sondern ganze Gruppen untergeordnete Einheiten bilden und alle jene Momente §. 495—501 in reicherer Mannigfaltigkeit sich geltend machen; endlich eine enger verflechtende, geschlossene, handelnde Gruppen bildende, die sich auf quadratische Felder zusammenzieht.

Mehrheit von Figuren ist eigentlich Auflösung der göttlichen Einheit in die Vielheit; mehr darüber im Abschnitt von den Zweigen. Warum wir von der Längen-Composition der an die Architektur im engsten Sinn angeschlossenen Sculptur, dem Relief, beginnen, wird der Fortgang

Digitized by Google

zeigen. Wir haben hier das Prinzip des Neben- oder Hintereinander in Reihenform. Die einzelne Figur wird zur untergeordneten Compositions-Einheit. Das Uebergeordnete wird hier noch nicht höher stehen, sondern nur entweder vornen am Anfang der Reihe, oder mitten, oder als abschließendes Bedeutendstes zu hinterst. Es unterscheiden sich nun verschiedene Formen der innern Verbindung dieser Reihen. Die lockerste Verbindung ist bloße Zusammenstellung ohne alle Handlung. Hier ziehen sich die Momente der Composition ganz architektur-artig in den bloßen Begriff der Symmetrie zusammen. Die Figuren selbst sind verschieden in Charakter, Formen, Kleidung, wohl auch in Bewegung, doch nicht bedeutend; dieß ist die einzige Form des Contrasts, die zunächst freilich weit über dem Architektonischen steht; die allgemeine Einheit, die über diese Verschiedenheit herrscht, ist nur der Begriff der gleichen Gattung: 12 Götter, 9 Musen, Grazien, die irgendwie zusammengehören, Heroen, die etwas gemeinschaftlich ausführen wollen oder ausgeführt haben, u. s. w., und diese Einheit bethätigt sich nicht anders, als in der Gemeinsamkeit des Aufmarschirens. Zwischen diesen zwei Enden, der Einheit und Vielheit, liegt nun kein concreteres Band, als das der Symmetrie, die hier allerdings nicht mehr blos quantitativ ist, sondern in einem Gegenüber des Aehnlichen besteht, so daß entweder fortlaufend je zwei Figuren, getrennt durch eine mittlere, die selbst wieder einer dritten entspricht, sich entsprechen, oder die ganze Reihe durch eine bedeutendere Figur, wie Zeus in der Mitte zwischen den Göttern, Apollo unter den Musen, in zwei Seiten getheilt wird, die einander entsprechen und etwa selbst wieder überdieß in der ersteren Weise symmetrisch belebt sind. An einer reicheren, bewegteren Form, wo schon lebendige Verbindung eingetreten ist, kann man sich dieses Gegenüber, das sich doch auch in ihr forterhält, klar machen, wenn man z. B. sieht, wie in der Aegineten-Gruppe dem gefallenen Griechen in der einen Winkelspitze der gefallene Troer in der andern, dem knieenden Lanzenkämpfer der knieende Lanzenkämpfer, der knieende Schütze dem knieenden Schützen, der anlaufende Speerschütze dem anlaufenden Speerschützen mit so geringem Unterschied entspricht, daß nur der troische Bogenschütz erst schießt, während der griechische schon abgeschossen hat u. s. w., bis endlich in den zwei letzten Figuren zu Seiten des Mittelpunkts, der Athene, die Symmetrie der nicht mehr symmetrischen Handlung, wo ein Held den Gefallenen aufzuheben sucht, Platz macht. Die innige Verbindung, die wir an diesem Beispiel einer Kämpfergruppe schon theilweise vorausgenommen, tritt nun, doch zunächst noch schwächer, ein, wenn die zusammengestellten Figuren etwas Gemeinschaftliches wirklich vornehmen, aber nichts, was sie in bewegter Weise mit einander verflicht, sondern vielmehr nur Reihenartige Gesammtbewegung mit sich

bringt, wie Tanz, bacchiſcher Zug, Prozeſſionen, Triumphzug. Es tritt nun ein reiches Leben von Werth-Unterſchieden (z. B. zuſchauende Götter und Menſchen), von Art-Unterſchieden, wie auf dem Parthenon-Frieſe Geſchlechter, Lebensalter, Würden, Menſch und Thier u. ſ. w. ein; auch iſt es nicht blos ein einförmiges Aufziehen, die Figuren wenden ſich zu einander, ſind ſo und anders beſchäftigt, der Gegenſatz des Zuſchauens zum Handeln begründet eine vollere Mitte, die Symmetrie hört nicht auf, aber je höher die Werke an Kunſtentwicklung ſtehen, deſto belebter und reicher ſind die Verſchiedenheiten der übrigens entſprechenden Seiten; ja die Haupt-Aufgabe iſt, eine Darſtellung, die an ſich eintönig wäre, durch Contraſte zu beleben, wodurch die herrſchende Einheit des gemeinſchaftlichen Thuns erſt zum Rhythmus wird. Allein dieſer gründet ſich weſentlich erſt darauf, daß nun ein Weiteres zwiſchen die Einheit und die Vielheit tritt: untergeordnete Einheiten mit ihrer Vielheit, einzelne Gruppen, ja in kleineren Gruppen wieder ein Unterſchied größerer und kleinerer; die großen Gruppen z. B. im Parthenon-Frieſe, beſtehend aus dem Zuge der Jungfrauen, Reiter, Wagenlenker, ſondern ſich wieder in die näher zuſammengeſtellten, in Geſpräch u. ſ. w. zueinander gewandten Figuren, und nun erſt tritt als die letzte Einheit in dieſen Einheiten die einzelne Figur in das Auge, jede wieder in anderem Motiv aufgefaßt; aber der ganze durchſchnittene und getheilte Zug bewegt ſich gemeinſchaftlich fort zu dem Ziele, wo dem Prieſter der Peplos überreicht wird. In dieſer Fülle gilt es ebenſoſehr, nicht zu wenig zu geben, namentlich den Raum gleichmäßig zu benützen, als nicht zu viel, ſondern mit dem Schluſſe wirklich abzuſchließen. Ein Aufzug, Tanz, iſt in gewiſſem Sinne auch eine Handlung, doch ſind alle theilnehmenden Perſonen nicht eigentlich aufeinander, ſondern unmittelbar auf ein Gemeinſchaftliches bezogen; die dritte und innigſte Form der inneren Verknüpfung tritt erſt ein, wenn in eigentlicher Handlung innigere gegenſeitige Beziehung der Betheiligten zur Darſtellung kommt. Dieß eben iſt noch nicht der Fall in jenen loſeren Formen: die Aufziehenden und Zuſchauenden unterhalten ſich zwar untereinander u. drgl., aber nur nebenher. Die ruhigere Weiſe der durchgeführten Form wechſelwirkender Handlung iſt eine Zuſammenſtellung Berathender, Spielender, der ſtärkere und lebhaftere Wettkampf, Jagd, kriegeriſcher Kampf, und es iſt klar, daß die Längencompoſition nirgends ſo voll und ſtark in Contraſten und ihrer Auflöſung auftritt, als im letzteren Stoffe. Feurige Bewegung bildet nun den Rhythmus des Ganzen, der aber ſelbſt wieder ſeinen Gegenſatz in der Ruhe zuſchauender, ſchützender Götter in ſich aufnehmen kann, welche dann zugleich die Mitte für ein ſymmetriſches Gegenüber bilden. Der Kampf zerfällt nothwendig in kleinere Gruppen; jede bildet für ſich einen ſtarken Contraſt der

Digitized by Google

Kräfte und Linien, der sich aber in einem Anklang von Symmetrie zugleich auflösen wird, in welchem jene Contraposte der einzelnen Figur (§. 626) sich nun als eine Wechsel-Ergänzung von Linien in mehreren Figuren entfalten. Die Gruppen selbst aber stehen eine zur andern in dem Verhältniß des Gegensatzes und zugleich der wechselseitigen Ergänzung, also der belebten Symmetrie, so daß z. B. hier ein Grieche eine Amazone besiegt, dort umgekehrt, oder mit weniger Contrast so, daß die ähnlichere Gruppe der ähnlicheren, aber in divergirenden Linien entspricht. Das Ganze hat sich nun doch in selbständigere Gruppen aufgelöst; jede derselben ist tiefer verbunden, verflochten, während vorher die aufgelösten Einzelfiguren sich enger als Ganzes in ihrer Gesammtheit zusammenschlossen. Es ist daher ein Herausstreben aus der Längen-Composition sichtbar, und dasselbe verwirklicht sich in dem getrennten einzelnen Felde, das nur Eine Gruppe darstellt, in der Metope namentlich (Rundfelder gehören mehr zur Zierplastik, Halbrundfelder, wenn sie architektonisch groß sind, zur Gattung der Giebelfelder). Die Längencomposition zieht sich nun zur quadratischen zusammen, d. h. richtiger, die Art der gegebenen Fläche hat keinen Einfluß mehr auf die Composition, sondern diese ordnet wie ein freies Sculpturwerk nur noch den Bedingungen folgend, die sich überhaupt aus der Anheftung an die Fläche ergeben, ihre sparsamen Gruppen.

§. 628.

1. **Die Composition, die ihr Werk von der Fläche löst, aber noch an ihre architektonische Flucht anschließt, hat im Dreiecke des Giebelfelds den günstigen Rahmen für sämmtliche Hauptmomente ihrer Rhythmusbildenden Thätigkeit, worin Ueberordnung und symmetrische Unterordnung sich in der pyramidalen Form entfaltet. Diese ergibt sich als die der Bildnerkunst überhaupt**
2 **entsprechende aus §. 626 und herrscht auch in der freien Sculptur. Doch tritt auch in der letzteren das Prinzip der reihenartig lockern Länge-Composition neben dem der engern, von lebendiger Situation und Handlung bis zur engsten Verflechtung fortschreitenden und eine rein geschlossene Einheit von Contrasten bildenden wieder hervor.**

1. Die von der Fläche losgetrennte und doch ihrer Flucht folgende Sculptur ist ganz die Mitte zwischen der völlig freien und dem Relief; sie hat von diesem die Eigenschaft, daß die Figuren nur von Einer Seite zu sehen, wenigstens strenger nur auf Eine berechnet sind, also den Einen Plan und die Längsrichtung, von jener zunächst die volle Ausführung, nur natürlich mit Vernachlässigung der Rückseite, und die geschlossenere Composition. Diese Geschlossenheit gründet sich aber hier auf ein von außen

Digitized by Google

Gegebenes, die ſtumpfe Dreieckform des Giebelfelds, denn deſſen Schmuck iſt es ja natürlich, wovon es ſich hier handelt. Da wird denn, wie gerufen, von außen hinzugebracht, was ohne dieß Zubringen die Bildnerkunſt auch aus ſich entwickeln müßte. Wir haben nämlich zu §. 626 geſehen, wie jene Ueberſetzung des qualitativ Bedeutenderen in ein quantitativ Größeres nothwendig auch nach der Höhe wirken muß, wie nun, wenn das Uebergeordnete ſich erhebt, das Untergeordnete, das ſich zu einander als Nebengeordnetes verhält, in verſchiedenen Abſtufungen zwanglos ſymmetriſch zur Seite tritt, und damit iſt die Pyramidalform, natürlich nicht in geometriſcher Regelmäßigkeit, gegeben; im Giebelfeld aber bringt die Baukunſt dieſen Rahmen entgegen, zugleich erlaubt die ausgedehnte Fläche innerhalb deſſelben eine größere, figurenreichere Compoſition, als die ganz freie Plaſtik dieſe entwickeln kann, und zwar eine geſchloßnere, als im Relief, wiewohl eine weniger geſchloßne, als in dieſer. Das ſymmetriſch Nebengeordnete kann nun an ſich kleiner ſein, als die Mitte, wie Menſchen gegenüber einer Gottheit (z. B. die Helden der Aegineten-Gruppe neben Athene), Kinder neben der Mutter (Niobe-Gruppe), oder durch Sitzen, Knieen, Liegen dem ſich verengenden Dreieckſchenkel angepaßt, oder Beides zugleich. Auch bloße Füllfiguren, wie ein liegender Flußgott, um das Local zu bezeichnen, wohl auch bloße Stücke ſolcher, wie das aufſteigende und niedertauchende Geſpann des Helios im öſtlichen Parthenongiebel, mögen dienen, den äußerſten Winkel zu beſetzen. Die Compoſition kann nun eben wieder die loſere oder die inniger verbindende, untergeordnete Gruppen in Gruppen bildende ſein: bloße Zuſammenſtellung oder Handlung; die Handlung im Mittelpunkt, die Zuſchauer umher wie im weſtlichen Tympanum des Parthenon, wo Athene, die Roſſe bändigend, mit dem zurückfahrenden Poſeidon die ſchön divergirende mittlere Gruppe bildet, während auf den Seiten die Gruppen der Zuſchauer in verſchiedenen Graden der Theilnahme ſich abſtufend nach den Winkeln des Dreiecks hin abſinken; oder ein Herrſchen, Schützen in der Mitte, Handeln, Kämpfen auf den Seiten; oder Kampf, Bewegung überall, am ſtärkſten in der Mitte. Auch ein Auf- und Abſteigen iſt wohl motivirt, wie über der Trinkhalle zu Baden die zur labenden Nymphe aufſteigenden Kranken, die herabſteigenden Verjüngten; ein ſehr ſchöner Gedanke. Neben dieſer äußern Symmetrie der Höhenmaaße herrſcht aber, je belebter eine ſolche Compoſition, deſto kräftiger auch die innere und greift durch milden oder ſtarken Contraſt als ein freies Entſprechen der Figuren und Gruppen auf den Seiten und durch die Mittelgruppe ſelbſt hindurch.

2. Die freie Plaſtik wäre durch die Nothwendigkeit, das ſich Decken ihrer Formen zu vermeiden, auf einen engen Spielraum eingegränzt, wenn ſie

Digitized by Google

nicht auch in ihrer Art eine Längen-Composition hätte: Zusammenstellung von Figuren, die durch ein deutlich erkennbar Gemeinsames vereinigt, aber nicht in eigentlicher Handlung verflochten sind, doch auf Einer Basis, oder zwei solche locker verbundene Gruppen auf zwei Basen sich symmetrisch entsprechend. Solcher Art war die Zusammenstellung und Gegenüberstellung achäischer und troischer Helden zu Olympia in zwei Halbkreisen und die turma Alexandri von Lysippus. Diese Form der Composition, die so geeignet wäre, große historische Ideen monumental zu entwickeln, ist viel zu sehr vergessen; Zusammenstellungen geschichtlicher Charaktere, die Einer Sache angehören, Einer großen Idee dienen, wären gerade für unsere historisch gesinnte Zeit der rechte Stoff für reiche Monumente und der rechte Ersatz für den Olymp. Einige nähere Wechselbeziehung werden die Statuen allerdings auch hier haben müssen, damit sich diese Form von der noch lockereren, der Aufstellung von entsprechenden Statuen auf verschiedenen Postamenten, wie z. B. der Rossebändigenden Dioskuren, und der bloßen Vereinigung verwandter Darstellungen durch Einen Raum, Saal, Halle, Grabgebäude unterscheide; sie werden sich wie im Gespräch begriffen zueinander wenden, sich zum Kampfe anfeuern u. s. w., dürfen überhaupt nicht allzusehr getrennt stehen; ein größerer Zwischenraum gemeinschaftlicher Basis würde selbst Figuren, die sich zueinander wenden, nicht zu Einem Werke zusammenfassen, denn es fehlt die Scenerie, die das Theater hinzugibt (vergl. Schleiermacher Vorles. über d. Aesth. S. 591. 592), an dessen Aufstellungen übrigens die auseinandergezogene Composition allerdings erinnert. Die architektonische Gruppirung an einem Denkmal (vergl. §. 609, Anm. 1.) ist verwandt, aber schon enger ansammelnd. Die schwierigste Leistung der Bildnerkunst ist nun aber die freie Gruppe. Zunächst erweitert sich die Einheit zur Zwei; die Pyramidalform kann sich noch nicht entwickeln, die Zusammenfassung der Zwei kann nur in der Bewegung, im Ausdruck liegen. Die losere Form ist die, wo zwei Figuren zusammengestellt sind, die sich nicht zu einander wenden, sondern nur von derselben Stimmung beherrscht sind, wie z. B. die Gruppe von Ildefonso; da ist der Contrast noch mild und sanft, seine Auflösung nur der durch das Ganze gehende Zug und Geist. Bewegter wird die Gruppe, wenn die Gestalten in freundlichem Affect (Amor und Psyche) oder gemeinschaftlich traurigem (Gruppen der Abschiednehmenden Ehegatten) oder gemischtem (Orestes und Elektra) sich zueinander kehren, sich fassen, umarmen, oder gar in feindlicher Erbitterung, furchtbarer Handlung bei schrecklichem Leiden sich bekämpfen, verschlingen, aneinander klammern u. s. f. Die engste Form ist das Symplegma, wie in dem Ringerpaare zu Florenz, wo Glied gegen Glied, Muskel gegen Muskel sich wie zum

Digitized by Google

Antagonismus der Formen in Einem Leibe zusammendrängt; eigentlich ist aber doch mehr künstlerischer Gegensatz vorhanden, wo ein vollerer Unterschied von Stufen der Handlung und zugleich Formen des Lebens die Figuren in der Verschlingung zugleich auseinander hält, wie in der mehrerwähnten Ludovisischen Gruppe das Auge von der schlaff niederhängenden schon getödteten Frau oder Tochter zu dem straffen, wilden, eben erst sich tödtenden Mann aufsteigt, um wieder zu jener milderen Form gerührter niederzusteigen, so daß dieses mildere Bild des Todes zugleich als Vorbereitung und Lösung zu dem gewaltsameren im Manne sich verhält. Gegensatz von Thier und Mensch im Kampf oder freundlichen Verkehr bietet starken, aber weniger tiefen Contrast. Die vollere Gruppe wird sich naturgemäß zur Dreizahl der Figuren neigen, weil in dieser die Hauptmomente der Composition: Ueberordnung mit symmetrischer Unterordnung, Vorbereitung, höchster Gipfel, Lösung und darin das volle Leben und die Versöhnung der Contraste mit der ganzen Einfachheit und Sparsamkeit, welche diese Kunst fordert, sich entwickeln lassen; bei den Alten ging auch hierin das Schauspiel voran (vergl. Winkelmann G. d. K. Band 2, S. 178). Die Gruppe des farnesischen Stiers ist bekanntlich durch spätere Zuthat überladen. Kindergestalten, Thiere oder halbthierisch mythische Wesen werden am ehesten eine Gruppe über die Zwei- oder Dreizahl vermehren können (die berühmte große Gruppe des Skopas: Achilles und Thetis von Meeresgottheiten nach der Insel Leuke geführt, war wohl in aufgelöster Composition gehalten). Die Pyramidalform tritt nun aus den nachgewiesenen Gründen in Kraft; man darf aber dabei nicht an gleich volle Geltung aller Seiten einer vielseitig vorgestellten Pyramide denken, vielmehr ist nur Eine Seite die vollgültige, denn gerade hier kehrt in gewissem Sinn der Standpunct des Reliefs wieder: die Gruppe ist nämlich zwar bestimmt, umwandelt zu werden und eine Vielheit schöner Gruppen zu entfalten, aber doch auf Einen Gesichtspunct vor allen berechnet und daraus ergibt sich, daß sich die Figuren von der Hauptseite als ein Nebeneinander präsentiren müssen, wie angelehnt an eine verticale Fläche; auch wird nur so erreicht, daß sie sich wenig mit den Gliedern decken; es ist dieß natürlich auch bei der Gruppe von nur zwei Figuren der Fall, aber es drängt sich erst hier in seinem Nachdruck auf, indem die in der Dreizahl begründete Pyramidalform wieder an das Giebelfeld erinnert, das dem Relief zunächst steht. Ein näheres Bild des rhythmischen Lebens in solcher Composition ist zu §. 500, 1. am Beispiele der Laokoongruppe gegeben. In der des farnesischen Stiers sehen wir zwei active Gestalten, tiefer, halbliegend zwischen ihnen die passive der Dirke; über ihr, die Pyramidenspitze bildend, bäumt sich der Stier, er bildet gegen sie den vollen Contrast des thierisch Wilden zu dem weib-

Digitized by Google

lich Menſchlichen, Leidenden, die Brüder den nicht ſo ſchroffen, doch ſchneidend ſtarken der ſtrafenden Härte, beide unter ſich den mildern der bloßen Beihülfe (Amphion) und der grauſamen Ausführung (Zethos); der Zug der Linien geht ſtark von links nach rechts (vom Zuſchauer) aufwärts von der ſchönen doppelten Wendung der Dirke nach dem Stier empor; dieſer Bewegung arbeitet Zethos entgegen, der bemüht iſt, den Stier am Strick herzureißen, und ſich daher von rechts nach links hinüberdrückt und dort den Anklang des Pyramidalen auf der einen Seite herſtellt, während Amphion auf der andern den Stier an Horn und Maul haltend ſich mit geſpreizten Beinen anſtemmt und ſo, die Linien-Bewegung auf dieſem Puncte feſt abſchließend, die Ausfüllung der Pyramide vollendet.

§. 629.

Durch den Anſchluß an die Baukunſt wird es möglich, die verſchiedenen Arten: einzelne Figur, Relief, angelehnte und ganz freie Gruppe zur Entwicklung einer inhaltsvollen Idee in einem cyklischen Ganzen zu verbinden.

Das Hauptband der cykliſchen Compoſition iſt das Relief, auf deſſen fortführenden, überleitenden Charakter ſchon §. 611 Anm. hingewieſen iſt; es tritt nun mit den andern Formen zur Entfaltung eines umfaſſenden Künſtlergedankens zuſammen. Eines der herrlichſten Beiſpiele ſolchen großen Geſammtwirkens iſt der Parthenon: die Metopen mit ihren Darſtellungen des alten Athene-Cultus, der Thaten der Athene und des Erechtheus, der Kämpfe für Civiliſation und Menſchlichkeit gegen wilde Weibervölker und Halbthiere, die Theſeus und ſeine Gefährten unter ihrem Schutze vollbracht, die Giebelfelder mit dem Bilde des erſten, Staunenerregenden Erſcheinens der Athene unter den Göttern, ihres Sieges über das noch ungebändigte Pferd, dann hineinleitend zur Erſcheinung der Göttinn der Panathenäenzug des Cellafrieſes und endlich die Herrliche ſelbſt im Heiligthum; nicht zu gedenken der Propyläen, des Nike-Tempels, des Erechtheums, des Waldes von Statuen umher, was Alles auf den Genius aller Bildung und Intelligenz und der Tapferkeit für die großen Zwecke prachtvoll hinwies. Die freie Gruppe fand, weil ſie eigentlich die Gottheit in das Viele auflöst, ſeltener ihre Stelle da, wo dieſe in ihrer ungetheilten Majeſtät thronen ſoll, nämlich mitten im Heiligthum; doch gab es ja auch Tempel für zwei und mehrere vereinigte Götter, nur iſt dabei immer eine ruhige Gruppe vorausgeſetzt; übrigens kann ſie auch vor den Tempel in's Freie treten, ſie kann den Feſtraum des Palaſtes, der ebenſo die verſchiedenſten Darſtellungen zum Ausdruck Einer großen (politiſchen, ethiſchen) Idee zu vereinigen vermag, Vorhaus, Säulenhof ſchmücken. Auf Gallerieen kann noch eine Menge von einzelnen freien Statuen hinzutreten und einen umfaſſenden Gedanken weiter fortführen.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Bildnerkunst.

§. 630.

Die Bildnerkunst ist durch ihr innerstes Wesen so bestimmt an die zweite Stoffwelt (vergl. §. 417) gewiesen, daß der Eintheilungsgrund des Mythischen und nicht Mythischen alle andern Eintheilungsgründe hier besonders augenfällig durchkreuzt (vergl. §. 541). Ihre höchste Aufgabe ist die Darstellung des idealen Abbilds der Welt im Kreise der Götter und Heroen.

Die Aufstellung dieser Sätze geht genau aus der Darstellung des Wesens der Plastik hervor, vergl. insbesondere §. 606. Sie ist wesentlich Götterbildende Kunst, weil ihre Gestaltungsweise die ausdrücklich ideale, direct ideale ist. Wo Götter geglaubt werden, schlägt sich die Idee des Einen Göttlichen in einen Kreis idealer Personen auseinander, welche die verschiedenen Gebiete des Daseins stellvertretend in sich darstellen, und diese Personen gewinnen ihre Individualität in der Weise, wie sie im Allgemeinen §. 437 und eingehend in das künstlerische Verfahren §. 616, 1. und 621 aufgewiesen hat. Untergeordnete Genien, Halbgötter führen hinüber zur Sage, welche aus der wirklichen Menschenwelt Einzelne herausgreift, an den Götterkreis knüpft und so im Heroenkreise das Band zwischen dem idealen Spiegelbilde des Lebens und dem neben ihm gleichzeitig noch als Stoff des Ideals bestehenden Leben herstellt. Jedes weitere Eingehen würde den folgenden §§. vorgreifen oder schon bestimmter in den geschichtlichen Abschnitt hinausführen. Was unter dem Durchkreuzen der weitern Eintheilungsgründe verstanden sei, wird sich alsbald zeigen.

§. 631.

Diese Durchkreuzung zeigt sich sogleich bei der Eintheilung, die sich auf 1. **die Stoff-Unterschiede der Phantasie (§. 403) gründet: das landschaftliche Gebiet wird schon durch die zweite Stoffwelt verdrängt; der Thierdar-** 2. **stellung gesellt sich ein Kreis phantastisch zusammengesetzter Bildungen bei; das ganze Gebiet des allgemein Menschlichen, wie es über die Unter-** 3. **schiede der Formen, Sitten, Stimmungen bis hinauf zur Charakterdarstellung sich ausbreitet (Genre), zerfällt in eine mythische und nicht mythische Auffassung, doch so, daß immer diese sich jener nähert; das Geschichtliche endlich,** 4.

Digitized by Google

d. h. die in Handlung gesetzte Porträtdarstellung, wird von dem Mythischen auf einen schmalen Spielraum gedrängt, aber auch stellvertretend ersetzt und die Art dieses Ersatzes bewirkt zugleich, daß der Gegensatz zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen flüssig wird.

1. Wir beginnen die weitern Theilungen mit derjenigen, die ihren Grund hat in den Unterschieden der Phantasie, wie sie im Ganzen und Großen auf eines der Hauptgebiete der ursprünglichen Stoffwelt bezogen sind. Zuerst tritt das Landschaftliche auf; §. 599 hat die technischen Gründe gezeigt, warum es aus der Sculptur wegfällt; nun aber handelt es sich nicht mehr von technischen Hindernissen, sondern von einem positiven innern Grund, und zu diesem führt das, was zu §. 612 von andeutenden Hülfen zur Bezeichnung der Landschaft gesagt ist. In der That aber ist derselbe schon zu §. 437, 1. ausgesprochen: „Der Gott sog die Landschaft in sich auf" u. s. w., und dann in der letzten, tiefsten Bestimmung über das Wesen der Persönlichkeit in der bildnerischen Darstellung §. 606. Die technischen Hindernisse sind die frei gesetzten Schranken einer Kunst, die keine Landschaft braucht, weil sie dieselbe als Seele des Gottes schon hat. Drücken wir denselben Satz psychologisch aus, so erhellt, daß eine auf naive Einheit des Geistes und der Natur gewiesene Phantasie nicht die sentimentale Beziehung zu der landschaftlichen Schönheit haben kann, welche eine gegensätzliche Spannung zwischen jenen beiden Welten und einen daraus fließenden Reiz voraussetzt; ebendiese Form des Geistes sieht aber die gesammte Natur im Menschenbilde zusammengefaßt und das ideale Menschenbild ist der Gott.

2. Die Fabelwesen, worin Thier und Mensch, Thier und Thier zusammengesetzt war, Centauren, Meer- und Flußgötter, Faunen, Greife u. s. w., sind Ueberreste symbolischer Bildungen in der höhern Stufe des Mythus. Diese Ueberreste sind aber ein großer Vortheil für eine Kunst, welche für alles Ungefüge, Wilde, Unheimliche, furchtbar oder komisch Häßliche eine eigene Ablagerungsstelle bedarf, wo es, aus dem reinen Kreise des geläuterten Menschlichen ausgeschieden, eine Art besonderer Idealität für sich entwickeln kann. Den einmal ergriffenen Stoff gilt es denn ebenso auf die Schönheitslinie zurückzuführen, wie jene schwächern Ueberbleibsel der Symbolik: die Hörner-Reste des Bacchus u. s. w. Alle Verbindung fremdartig organischer Formen ist eigentlich unschön; die Griechen haben aber die Verbindungsstellen, z. B. den Punct, wo Menschenleib und Thierleib in einander übergeht, in so schön geschwungenen Linien behandelt, daß man das Unnatürliche vergißt, ja in die Täuschung einer wirklichen Erweiterung der Naturreiche versetzt wird. Es ist jedoch nicht blos von den Alten die Rede; die Bildnerkunst wird für alle Zeit

Digitized by Google

ſolcher Weſen bedürfen aus demſelben Grunde, warum ihrer die Griechen bedurften: aus dem Grunde der Nothwendigkeit der oben genannten Ablagerung, die ſich mit dem Prinzip ſymboliſcher Abbreviatur einer ganzen Sphäre von Erſcheinungen, Vorſtellungen vereinigt. Was die wirklichen Thiere betrifft, ſo wird es immer Künſtler geben, die vorzüglich auf dieſe Sphäre durch ihr Talent bezogen ſind, woneben ſie von der menſchlichen Sphäre etwa namentlich noch das Heroiſche ergreifen, wie ein Myron bei den Alten, ein Kiß in der neuern Zeit. Einzelne mögen auch ihre Kraft mehr in einzelnen Thierarten haben.

3. Das Thierbild iſt bereits Genrebild, ſo wie es ſich nicht um Darſtellung beſtimmter, von der Sage vermeldeter Thiere handelt, ſondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Thierart an ſich Zweck der künſtleriſchen Darſtellung ſind. Da aber der Menſch Hauptgegenſtand der Kunſt, insbeſondere der Bildnerkunſt iſt, ſo denkt man bei dem ſogenannten Genre mehr an das menſchliche Leben. Eigentlich umfaßt nun dieſer Zweig allen und jeden Stoff, ſofern darin der Menſch nicht dargeſtellt iſt in Perſonen und Momenten, die entweder die wirkliche Geſchichte oder die für Geſchichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtniß der Menſchen feſtgeſtellt hat. Wenn man meint, dieſe negative Grenzbezeichnung umfaſſe poſitiv ein zu weites Gebiet, ſo iſt dieß nur deßwegen, weil man die höhern Kräfte des menſchlichen Lebens, ſofern ſie nicht in Thaten ſich Ausdruck gegeben, die in die Gedenkbücher der eigentlichen Geſchichte ſich eingegraben, einem höhern Zweige zuzuweiſen gewohnt iſt, eben dem mythiſchen nämlich, den man dann in Weiſe des entſprechenden Bewußtſeins wie eine Art höherer Geſchichte anſieht. Dieß iſt Irrthum; dieſer höhere Theil der allgemeinen Stoffe kommt vielmehr, wo das Bewußtſein mythiſch beſtimmt iſt, zweimal vor, im Mythus und außer dem Mythus. Die Sache verhält ſich ſo: Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in ſich jede Lebensform, ſeien es mehr anthropologiſch die Formen der Altersſtufen, Zuſtände, Geſchlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Thun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder ſtehende Beſchäftigung, alſo das Gebaren der Stände, oder ernſter bewegtes Spiel, d. h. Kampfſpiel, oder Zuſtände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundſchaft, oder gewaltſamer Affect, z. B. im kriegeriſchen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienſt, oder endlich der Charakter und ſeine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: Alles dieß, ſo groß oder klein es ſein mag, in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit belauſcht und ſo dargeſtellt heißt Genre. Dieſes umfaſſende Gebiet hat nun aber einen großen Theil ſeines Stoffes an zwei andere abgeben müſſen. Das eine iſt die Geſchichte, in deren Annalen ein Theil der Erſcheinungen

Digitized by Google

des immer gleich fließenden Lebens sich mit Namen und Zahl einzeichnet. In der geschichtlichen Handlung kommt an sich nichts Anderes zur Erscheinung, als das Allgemeine, die gattungsmäßigen Kräfte des Menschen, allein der Unterschied ist eben, ob sie sich zu der Spitze der That zusammenfassen, welche sich geschichtlich verewigt, oder nicht. Nun können allerdings geschichtlich bekannte Menschen auch in Momenten dargestellt werden, wo sie nichts von dem thun, was die Geschichte von ihnen aufgezeichnet hat, sondern nur allgemein Menschliches an ihneu zur Erscheinung kommt; dann aber ist es doch nicht reines Genre, was entsteht, sondern ein Gemischtes, von welchem bei der Malerei näher die Rede sein wird. Diese, ganz objectiv begründete, Seite des Stoff-Abflusses ist es aber nicht, was uns im gegenwärtigen Zusammenhang beschäftigt, sondern das andere der Abzug-Gebiete, Sage (auf die Geschichte zurückweisend, worauf sie ruht) und Mythus. Der höchste, edelste Gehalt aus jenem ursprünglichen Stoffgebiete ist von den Völkern vor aller Geschichte im Mythus hypostasirt. Wir sind nun diesem noch heute nicht so entwachsen, daß er uns nicht das Genre-Gebiet entschieden verengte, indem wir mythische Gestalten durch eine gewohnte Verwechslung zur Geschichte schlagen. So gilt z. B. im romantischen Ideal, das im modernen noch nicht ganz ausgeschieden ist, ein Weib in verschiedenen Momenten beschränkterer Aeußerung des Charakters für Genre, dagegen das reine Weib, das als Braut, Frau, Mutter, Jungfrau bleibt, für ein besonderes, zwar transcendentes, aber doch geschichtliches, nämlich Maria. Daneben kann aber doch ein Maler auch ein Weib darstellen so hoch und rein im Ausdruck, daß sie werth wäre, eine Maria zu sein, und nur gewisse Attribute, ständige Bezeichnungen fehlen, sie dazu zu machen; also wird der Stoff *neben* der Ausleihung an den Mythus auch wieder behalten und kommt so zweimal vor. In der Plastik nun sind ebenso alle Götter, Genien, Heroen ein Stoff, der eigentlich dem Genre in dieser an sich richtigen Ausdehnung des Begriffes angehört, aber der Glaube, daß sie leben oder gelebt haben, zieht sie hinweg aus diesem Gebiete zu einem jenseitigen Kreis, der eine Art höherer Geschichte darstellt. Und diese Anschauung ist hier so stark, daß diese Kunst auch die weniger gewichtigen Formen und Zustände des Lebens in der Gediegenheit und Schönheit ihrer Naivetät nur dann zu würdigen glaubt, wenn sie dieselben an Heroen, Halbgöttern, Göttern darstellt, was dann eben nicht Genre heißt, sondern ein Gemischtes ist, wie oben von ebenso aufgefaßten geschichtlichen Stoffen gesagt worden. Es kommt z. B. darauf an, den Mann zu belauschen und nachzubilden, wie er sich darstellt, wenn er Thiere in der Jagd bezwingt, das Pferd bändigt, oder das Weib, wie es in's Bad steigt, sich schmückt: aber es ist nicht ein unbestimmter Je-

Digitized by Google

mand, ſondern Meleager, die Dioſkuren, Aphrodite; das Tüchtige, was die ſchöne Menſchen-Natur in allen dieſen Situationen entwickelt, das Bleibende, Gattungsmäßige heißt göttlich und gilt nun nicht mehr als bloßes Genre. In der romantiſchen Kunſt iſt dieß nicht ſo, nur das Höhere, Geiſtige iſt vom Zweige des Genre weggezogen in das mythiſche Gebiet hinüber. Als Ethos, Pathos im Sinn des Charakters führt aber auch die Plaſtik das höhere Geiſtesleben in der Form einer beſtimmten Gottheit auf. Dennoch unterſcheidet auch ſie. Sie ſtellt dieſelbe Form, Situation, Beſchäftigung, die ſie unter dem Namen einer Gottheit, eines Heros aufzuführen liebt, ein andermal auch ohne dieſe höhere Autorität, allgemein rein menſchlich dar. Da fühlt man denn erſt ganz deutlich, wie hier Alles auf die feine Belauſchung des bleibend Eigenthümlichen einer Lebensform: Kind, Jungfrau, Jüngling, Mann u. ſ. w., Fiſchen, Jagen, einen Dorn aus dem Fuß Ziehen, ſich mit Oel Salben, Sandalen Anlegen, eine Ehrenbinde als Sieger Umlegen u. ſ. w. ankommt. Es liegt tief in der plaſtiſchen Anſchauung, daß die einfachſten, harmloſeſten, ſcheinbar rein ſinnlichen Aeußerungen, Zuſtände des Menſchen als etwas Rechtes, Gutes, Weſentliches behandelt werden. Unter den Neueren hat dafür namentlich Göthe das Gefühl gehabt, man vergl. die homeriſch ſchöne Stelle über das Waſſerholen in Werthers Leiden und die Aeußerung über das naive Motiv einer alten Gemme, worauf ein Greis einen Knaben trinken läßt, Eckerm. Geſpr. Th. I, S. 113. Immer jedoch wird auch die gewöhnliche Natur, welche nicht von der für Geſchichte gehaltenen Sage und mythiſchen Vorſtellung verzeichnet iſt, ſo würdig und makellos behandelt, daß ſie zum Olymp erhoben ſcheint, und dieſe vergöttlichende Kraft der Bildnerkunſt, wie ſie ſchon in §. 606 und dann an verſchiedenen Stellen wieder ausgeſprochen worden, iſt Urſache, daß man in dieſer Kunſt von Genre überhaupt nicht zu ſprechen gewohnt iſt.

4. Daß das Geſchichtliche in ſchmale Grenzen eingeſchränkt iſt, wurde in §. 615 aus der nothwendigen Enge des Spielraums abgeleitet, den das Individuelle hat; es kommt dazu als weiteres Hinderniß die nöthige Sparſamkeit der Figurenzahl §. 601 und der mangelnde Hintergrund §. 599. Allein auch in Beziehung auf dieſes Gebiet iſt hier nicht mehr von den Hemmniſſen, welche die techniſche Bedingung und das Stylgeſetz in den Weg legt, ſondern von dem Poſitiven die Rede, was an die Stelle des Verdrängten tritt. Dieß iſt wiederum der Mythus; die zwei Ableitungsbette, worein nach der vorhergehenden Anm. das Genregebiet einen Theil ſeines Stoffes abgibt, vereinigen ſich in der Plaſtik ſo, daß eben dieſem faſt Alles zufließt. Es iſt höchſt merkwürdig, wie im Alterthum der Mythus, insbeſondere die Heroenſage, namentlich für die Geſchichte vicarirt; z. B. die Perſerkämpfe, ein doch ſo günſtiger Stoff,

Digitized by Google

werden selten dargestellt, statt ihrer, symbolisch stellvertretend, die Troerkämpfe oder die Kämpfe des Theseus, Herkules mit Centauren, Amazonen, Unthieren u. s. w., und die letzteren treten auch wieder als Vorbild statt der Troerkämpfe auf. Erst später wird Alexander mit seinen Begleitern und Thaten, werden die Kämpfe mit Galliern, dann in Rom häufiger die Kriegsthaten der Legionen u. dgl. eigentlich dargestellt. Die Weltgeschichte ist aber nicht nur in den Heldensagen, sondern in den Göttern selbst dargestellt; sie sind die Prinzipien aller Natur und alles Menschenlebens, ihre wenigen Handlungen ein allbezeichnender Auszug derselben, und wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, so ist dieß die ewige Tragödie von der gestraften menschlichen Ueberhebung. — Der Baustein der eigentlich geschichtlichen Darstellung ist die Bildnißstatue. Die Lehre von der Malerei wird diese Bestimmung des Porträt tiefer erörtern. In ihm wird das moderne Ideal den Ersatz für die ihm entzogene Stellvertretung der Geschichte durch den Mythus zu suchen haben: großartige Zusammenstellungen geschichtlicher Standbilder werden neben dem dehnbareren Relief dieß Gebiet der Geschichtsdarstellung, das in der geschlossenen Gruppe so eng ist, erweitern müssen. In demjenigen Ideal aber, welches der wahre Boden für die Entwicklung der Bildnerkunst aus ihren innersten Gesetzen ist, also schließlich doch in der ihrer Natur streng treu bleibenden Bildnerkunst selbst wird nun durch dieses Stellvertreten des Mythus für die Geschichte zugleich die Grenze zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen ebenso eine fließende, wie die zwischen Genre und Mythus. Wenn ich z. B. die Perserkämpfe durch Heroenkämpfe mit den Troern oder Kämpfe eines Theseus, Herkules mit Ungeheuern darstelle, so wird doch am Ende ungewiß, ob es mehr Zweck ist, jene bestimmte hellenische That darzustellen, oder nur allgemein edel entwickelte, götterähnlich gediegene Menschheit aufzuzeigen, wie schön und herrlich sie sich offenbart im Kampfe mit rohen Kräften. Der eigentliche Gegenstand wird verallgemeinert in anderer Weise, als jede Kunst dieß an allen einzelnen Stoffen vollzieht, indem sie im Concreten eine ewige Idee zur Erscheinung bringt: das historisch Bestimmte wird aufgelöst, seine Formen sind nicht mehr individuell im engern Sinne des geschichtlichen Datums, sondern gattungsmäßig individuell, und dieß ist eben Genre. Somit sind wir zur vorhergehenden Sphäre zurückgeführt: das Genre löst sich in Vergötterung auf, das Geschichtliche, indem es im Mythischen seinen Stellvertreter findet, weist durch diesen auf das Genre zurück, und so ist und bleibt die Götterdarstellung die Mitte, in welche alle Zweige einfließen, die sie alle durchsichtig wie ein Krystall enthält und nur zu zweifelhafter, schmaler Existenz neben dieser ihrer idealen Vertretung entläßt: die „Aristokratie der Gestalt" (§. 62) im edelsten Sinne des Worts.

Digitized by Google

§. 632.

Nach dem Moment und Grade des Umfangs, in welchem ein Stoff ergriffen wird (§. 540), theilt ſich die Bildnerkunſt zunächſt in Statue und Gruppe. Nachbildungen blos des Haupttheils der Geſtalt, Herme, Büſte, Maſke, ordnen ſich der Statue unter. Dieſe ſtellt die Perſönlichkeit in Ruhe, harmloſer oder geſpannter Situation dar und ebenſo die Gruppe ihre Mehrheit von Geſtalten. In den vorhergehenden Eintheilungen verhält ſich dieſe ſo, daß alle verſchiedenen Stoffe in der einen oder andern Form auftreten können, die Gruppe aber in ihrem tiefſten Begriff die in Handlung geſetzte Gottheit iſt.

Wir nehmen die Eintheilungsgründe für die Zweige aus §. 539 ff. bei jeder Kunſt in der Ordnung auf, wie ſie aus dem Weſen derſelben ſich am natürlichſten ergibt; ſo hier aus §. 540, nachdem ebendaher der Eintheilungsgrund für den vorh. §. entnommen iſt, zunächſt den weitern des Umfangs und Moments. Der Unterſchied im Grade des Umfanges, worin der Stoff ergriffen wird, begründet denn hier die Zweige: Statue und Gruppe. In der Malerei iſt ein ſolcher Unterſchied auch vorhanden, aber nicht Zweigbegründend, denn hier verſteht ſich von ſelbſt, daß gewiſſe Stoffe in der Regel durch eine Mehrheit von Figuren zur Darſtellung kommen, und das Entſcheidende iſt daher das Gebiet des Stoffes, nicht der Umfang ſeiner Eingreifung; in der Sculptur dagegen ſahen wir die Eintheilung nach Gebiets-Unterſchieden des Stoffes ſchwanken, jede derſelben kann ebenſogut in der Form der Statue, als der Gruppe auftreten, und daher macht ſich dieſer formelle Theilungsgrund eingreifender geltend. Was nun die Statue betrifft, ſo tritt auch ein Theil ihres Ganzen als Kunſtwerk für ſich auf, nämlich Kopf und Bruſt auf ein Pfeilerſtück geſtellt in der Herme, ohne dieſes Pfeilerſtück in der Büſte, Relief des Geſichts ohne Bruſt, urſprünglich für Anfügung an eine Fläche beſtimmt, dann auch mit Bruſt auf einer kleinen Baſis, in der Maſke. Die Herme zeigt noch die Entſtehung der Bildſäule aus dem Pfeiler: Kopf und Bruſt iſt ausgeſchlüpft, das Uebrige ſteckt noch im Ei. Es leuchtet ein, daß dieſe Kunſtformen, worin blos der im höchſten Sinn ſprechende Theil zur Darſtellung kommt, ſich vorzüglich für Nachbildung ſolcher Perſönlichkeiten eignen, in denen Geiſt und Charakter weniger in der Richtung ausgebildet erſcheint, daß damit eine gleichmäßige Entwicklung des Körpers verbunden iſt: Philoſophen, Redner, Künſtler, Dichter, Staatsmänner. Bei dem Heros wollen wir die Energie auch in den Gliedern dargeſtellt ſehen. Hiemit wäre dieſe fragmen-

Digitized by Google

tarische Behandlungsweise besonders auf das Porträt angewiesen; die Alten haben aber auch Götter so dargestellt, weil sie ihnen als lebende Wesen galten, von denen man ein Bildniß machen könne, und bei dem Gotte freilich war das Antlitz unbeschadet der wesentlich mitsprechenden Bedeutung des übrigen Körpers in höherer Weise Inbegriff des ganzen Ausdrucks, als bei dem Athleten und Heros. Außerdem gab es Stoffe, wo der Mythus und das Kunst-Interesse die bloße Darstellung des Angesichts mit sich brachte, wie das Medusenhaupt. — Der andere Eintheilungsgrund ist der des Moments, den die Kunst ergreift. Hiezu vergl. was über die Stufen der Situation §. 336 Anm. 1. gesagt ist; was zu §§. 613. 622. 623. 625, dann in der Lehre von der plastischen Composition, namentlich §. 628, 2. hervorgehoben wurde, beleuchtete denselben Punct in anderem Zusammenhang. Die Bildsäule kann die Persönlichkeit auffassen in unbewegter Ruhe des in sich webenden, wurzelnden, gesättigten Charakters, oder in harmloser Situation, fortgehend zu einer Thätigkeit, die keine Spannung, keinen ernsten Kampf in sich schließt, sondern bald mehr eigentliches Spiel, bald mehr harmlose Beschäftigung ist, oder in Anfang, Mitte, Ende einer gespannten Situation, d. h. eines ernsten Kampfes. Die zweite Person oder Thier, Ungeheuer wird durch die Phantasie des Zuschauers ergänzt. Die Gruppe durchwandelt dieselben Stufen, nur daß die erste, die der Ruhe, schon spezieller bestimmt ist, indem sie eine vorangegangene Zusammenbewegung, Vereinigung der Figuren voraussetzt. — Fragt man nun, wie sich die vorliegende Eintheilung zu denen der vorh. §§. verhalte, so bleibt es bei der obigen Bemerkung: sie läuft neben denselben ganz selbständig her; Statue und Gruppe, Ruhe, harmlose und gespannte Situation können Gott oder Mensch (und Thier), Genre oder Geschichte darstellen. Erwägt man aber, daß im tiefsten Sinn alle Bildnerkunst Götterdarstellung ist, so erscheint, wie schon früher gesagt ist, hier aber ausdrücklich hervorgestellt werden muß, die Statue als der in sich beschlossene, in seiner Einheit verharrende, die Gruppe als der in Vielheit aufgelöste und in Handlung gesetzte Gott, dort der gesammelte, hier der ausgegossene Gottesgeist. Wir werden sehen, wie sich die Malerei auf die zweite dieser Bestimmungen wirft. Am reinsten und schärfsten tritt sie ein in jenen Werken, die den Menschen in Gottgesendetem tragischem Leiden darstellen, einem Laokoon, einer Niobiden-Gruppe; der entfernte Gott ist in seinem Handeln gegenwärtig.

§. 633.

Dagegen steht der Unterschied des Materials und der technischen Behandlung (§. 540), welcher letztere hier der des Relief, des an die

Digitized by Google

architektoniſche Fläche angelehnten und des ganz freien Bildwerks iſt, in vielfacher Beziehung zu den vorhergehenden Eintheilungen.

Der Unterſchied des Materials und der Technik iſt wichtig genug, eine ausdrückliche Zweigtheilung zu begründen; er iſt kein bloß äußerlicher, ſondern ſteht in tiefer Beziehung zu den Gegenſtänden und zu dem Gegenſatze der Statue und Gruppe. Der Unterſchied des Materials zwar tritt nur in Beziehung zu den Gegenſtänden, denn der Form-Unterſchied der Statue und Gruppe verhält ſich dazu gleichgültig; verſchiedenes Material kann beiden Formen dienen. Wie innig die erſtere Beziehung iſt, wie ganz verſchiedenen Stoffen roherer Stein, Erz, Marmor zuſagt, iſt in §. 607 hinreichend auseinandergeſetzt. Der Unterſchied von Relief, angelehnter und ganz freier Plaſtik berührt ſich dagegen vielſeitig mit ſämmtlichen vorangehenden Eintheilungen. Es iſt klar, daß das Relief ſelten eine vereinzelte Geſtalt geben wird; es geſchieht dieß in der Maſke, in Porträtköpfen vom Profile an Monumenten, in Wandverzierenden Medaillons, wohl auch in ganzen Figuren; im Ganzen und Großen aber iſt ja das Relief und das angelehnte Bildwerk (hauptſächlich Giebelfeldſchmuck) natürlich eine Form der Gruppirung, wie denn aller Anſchluß an die Baukunſt an ſich ſchon die Beſtimmung umfaſſender, in Vielheit aufgelöſter Entfaltung einer Idee in ſich ſchließt. Ebendaher werden dieſe Formen zwar gerne in Darſtellung ruhiger Situationen ſich bewegen, aber ungleich mehr wird ihnen doch bewegte Situation, reiche Handlung zuſagen; wogegen die freie Plaſtik in der Gruppe ſo viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, daß ſie ungleich mehr auf die einzelne Geſtalt, alſo auf die Ruhe angewieſen iſt. Was nun das Verhältniß zu den Gegenſtänden an ſich betrifft, ſo iſt klar, daß zwar von einer ausſchließenden Vertheilung derſelben an Relief und freie Bildnerei nicht die Rede ſein kann, allein der Begriff der ausdrücklichen Unendlichkeit im Gott wird doch natürlich mehr zum freien oder nur angelehnten Bildwerk führen, wogegen die hinlaufenden Streifen und Felder des eng angeſchloſſenen, d. h. das Relief mehr für menſchliche und heroiſche, halbgöttliche oder, ſoweit ſich ſolche zu entwickeln vermögen, eigentlich geſchichtliche Stoffe ſich eignen.

§. 634.

Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, wie ſie in §. 402 aufgeführt ſind, kann in der Bildnerkunſt nur ſchwach hervortreten; das einfach Schöne iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct (vergl. §. 605, 2.), daß das Erhabene und Komiſche ſich zwar geltend macht, doch (vergl. §. 603) nicht mit

Digitized by Google

der Entſchiedenheit, um Zweige zu begründen. Indeſſen hat jenes mehr Spielraum, als dieſes; äußerlich tritt es im Coloſſalen hervor.

Der §. zieht nur aus Solchem, was ſchon ausgeführt iſt, das Ergebniß, indem er einen weitern Eintheilungsgrund für die Kunſtzweige aus §. 540, den dieſer auf §. 402 gründete, aufnimmt. Daß das Erhabene eine größere Rolle ſpielt, als das Komiſche, hat darin ſeinen Grund, daß ſein Prozeß, wie aus der Metaphyſik des Schönen hervorgeht, ein weniger verwickelter, weniger geiſtig reflectirter iſt, als der des Komiſchen. Wir haben geſehen, wie es als Erhabenes der Kraft, der mehr ſinnlichen Erregung, der tieferen Leidenſchaft, des Charakters auftritt; in den Scenen tiefen Leidens, im Conflicte mit ewigen Mächten erhebt es ſich auch zum Tragiſchen; allein nicht nur bleibt ihm die ganze Unendlichkeit geiſtiger Höhe und Tiefe verſchloſſen, welche der mittelalterlichen und noch mehr der modernen Welt der geiſtigen Innerlichkeit ſich aufgethan hat, ſondern auch der claſſiſchen Tragödie konnte die Plaſtik nicht in alle Formen des Schrecklichen folgen, z. B. nicht in das Ganze des Seelenleidens eines Oedipus. Daß das Erhabene in den äußern Maaßen der Kunſtdarſtellung als Erhabenes des Raums ſich geltend macht, iſt in §. 609 erörtert, und ſoweit mag der Gegenſatz zwiſchen ihm und dem einfach Schönen gewiſſermaßen als ein Zweigbegründender gefaßt werden, als dadurch das Coloſſale und nicht Coloſſale unterſchieden wird. Das Weſentliche aber bleibt die Rückführung ſelbſt des Furchtbarſten zur anmuthsvollen Schönheits-Linie des einfach Schönen; dieſes Stylgeſetz iſt ſtärker, als der ſächliche Gegenſatz des Schönen und Erhabenen, der ebendeßwegen nicht hier eine geſchloſſene Gattung anmuthiger, dort eine geſchloſſene Gattung erhabener Werke mit der Beſtimmtheit eines Unterſchieds von Zweigen entwickeln kann. Das Komiſche hat ebenfalls verſchiedene Stufen; im bacchiſchen Kreiſe, auf den es ſich im Alterthum hauptſächlich warf, tritt es in den Satyrn gewöhnlich nur als gedämpfter, fein gemilderter Anſtrich von Gemeinheit, als fühlbarere Rohheit in einer derberen Form der Satyrn, wie dem betrunken ſchlafenden, Weindunſt ſchwer ausathmenden barberiniſchen, noch gröber, wilder, entfeſſelter in den Silenen, Paniſken oder eigentlichen Faunen auf. Dieß und Aehnliches kann ein komiſches Genre genannt werden und entſpricht ungefähr der niederländiſchen Genremalerei; allein der Unterſchied iſt doch ein unendlicher, wenn man bedenkt, wie hoch die Plaſtik ſelbſt dieſe Stoffe ſtyliſirt und wie z. B. ſelbſt der barberin. Faun immer noch eine vollkommene, eine göttliche Natur iſt. Die Komödie gab Stoffe zu manchem ſehr kecken Relief. Allein das Keckere mußte ſich nicht nur, gemäß den Geſetzen einer Kunſt der greiflichen Form, auf dem Boden der Poſſe

Digitized by Google

halten (vergl. Th. I, §. 188 ff.), ſondern konnte in ihn auch nicht die Schärfe des Witzes und Humors einfließen laſſen, wie das Mittelalter, ja ſelbſt die griechiſche Komödie als Poeſie und Mimik es that, ſondern war überhaupt ein ſeltneres Wagniß und wird es auch bleiben. Die „Raſerei des Pallagonia" bleibt Raſerei und ſelbſt die anhängende Kunſtform, die Satyre, bringt es bei der Plaſtik nicht dahin, den beſondern Zweig der Caricatur zu ſchaffen, wie die Malerei. Die franzöſiſchen Chargen bleiben vereinzelte Curioſitäten.

§. 635.

Durch dieſe verſchiedenen Gebiete zieht ſich endlich ein Unterſchied hindurch, welcher auf einer Verbindung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und im engſten Sinne dichtenden Phantaſie (vergl. §. 404) beruht. Derſelbe tritt jedoch nur als eine erſte Andeutung auf, die ſich noch keine feſte Geſtalt zu geben, alſo ebenfalls keine ſtehende Eintheilung zu begründen vermag. Eine andere Weiſe der Miſchung zwiſchen dieſen Arten der Phantaſie fällt theils mit den Unterſchieden der Compoſition und techniſchen Behandlung zuſammen, theils wird ſie wichtig für die Geſchichte der Bildnerkunſt.

1. 2.

1. Es muß nun der Theilungsgrund für die Zweige, der in §. 539 aufgeſtellt iſt und auf §. 404 zurückführt, aufgefaßt und der Deutlichkeit wegen die Benennung der Zweige der Dichtkunſt vorausgenommen werden: epiſch, lyriſch, dramatiſch. Die epiſche Poeſie iſt Ausdruck einer Verſetzung der dichtenden Phantaſie auf den objectiven Boden der bildenden Kunſt, die lyriſche auf den ſubjectiven der Muſik, die dramatiſche der intenſivſten Ergreifung ihres eigenen Bodens, des ſubjectiv-objectiven. Gibt es eine epiſche Plaſtik, ſo iſt dieß Ausdruck des innigſten Verweilens dieſer Form der bildenden Kunſt auf ihrem eigenen, dem objectiven Boden, womit aber zugleich geſagt iſt, daß ſie ihn auch verlaſſen kann, indem ſie bereits ſubjectiver beſeelt iſt, als die Baukunſt; gibt es eine lyriſche, ſo iſt dieß eine Miſchung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden; gibt es eine dramatiſche, mit der intenſivſten Form der dichtenden. Aber gerade daraus, daß wir die deutliche Bezeichnung aus der Poeſie entlehnen müſſen, geht hervor, daß es in der Sculptur einen ſolchen Unterſchied erſt in ſehr unbeſtimmter Weiſe geben, daß er ſich erſt als eine zarte geiſtige Linie zeigen wird, die ſchwach an die Oberfläche tritt, um die Concentrirung zu beſtimmtem Formen-Unterſchied erſt in einer ungleich geiſtig durcharbeiteteren Kunſt-Gattung zu ſuchen. In der That kann dieſer Unterſchied erſt da ein Zweigbegründender werden, wo mit

Digitized by Google

jeder seiner Formen das ganze Verfahren in Anlage, äußerer Größe, technischer Form sich verändert, wie dieß eben in der Poesie der Fall ist. Dennoch sind die Anklänge merklich: episch im engern Sinn, innerhalb des allgemeinen epischen Charakters der Bildnerkunst, sind alle plastischen Darstellungen, worin der Mensch als Naturkind in seinen anthropologischen Unterschieden, oder als Kind der Sitte, der Gewohnheit, als wirkend in Massen, überhaupt als zuständliches Wesen erscheint. Episch ist der Affect selbst des Charakters, sofern nur sein Thun mehr naiv, national ist, in gemeinschaftlichen Formen der Bildung und des Wollens sich ungetheilt bewegt, als zu der schneidenden Spitze der That in einem tiefen Prinzipien-Conflict sich zusammenfaßt. Was das Verhältniß zu der Kunstform betrifft, so verbindet sich das Epische vorzüglich mit dem Relief. Lyrisch sind solche Werke, worin die Bildnerkunst, so weit sie es vermag, vertiefte Empfindungs-Momente irgend einer Art oder Einkehr des Gemüths in sich darstellt: die sinnenden Musen, der träumerische Apollino, die Abschiednehmenden Ehegatten so vieler Grabsteine, die mehrfach vorhandene tief elegische Reliefgruppe: Orpheus von Eurydice scheidend in der Unterwelt, die Amor- und Psyche-Gruppe auf dem Capitol, die Ildefonso-Gruppe, Orestes und Elektra in Villa Ludovisi; Beispiele, die wir zum Theil in anderem Zusammenhang schon angeführt haben. Dieser Zusammenhang war die Lehre von der Composition; dem Ausdruck der lyrischen Stimmung sagt mehr die Statue, die Gruppe von nur zwei Figuren, das quadratische Relief, als die figurenreiche Gruppe, das langgezogene Relief und das Giebelfeld zu. Dramatisch in verschiedenen Stufen ist die Darstellung eines ernsten, nicht blos kriegerischen, sondern sittlichen, in scharfer Schneide des Moments ausbrechenden Conflicts, sowohl der That, als der Leiden, die daraus fließen. Unter den Kunstformen entspricht dieser Aufgabe am meisten die freie Sculptur, weniger, doch immer noch das Giebelfeld, am wenigsten das Relief; auch die einzelne Statue kann einen solchen Moment darstellen, wie der vaticanische Apollo, am meisten aber findet dieses Gebiet seinen Ausdruck in der reicheren, geschlossenen Gruppe; der Laokoon und die Gruppe des farnesischen Stiers gehören hieher; Giebelfeld: die Niobidengruppe. Es erhellt jedoch aus dem Wesen der Bildnerkunst, daß sie nur vereinzelt und in bedingter Weise diesen Boden straff spannender Bewegtheit betreten kann; das Lyrische ist ebenfalls niedergehalten durch den wesentlich bestimmenden Ausdruck der Objectivität; das Epische bleibt der herrschende Grundton.

2. Noch sind zwei andere Weisen, worin sich die Grundbestimmende Art der Phantasie mit andern Arten verbindet, hervorzuheben. Dabei handelt es sich auch von jenen nähern Unterschieden der Phantasie, welche innerhalb der *bildenden* auftreten und die großen Zweige derselben,

Digitized by Google

Baukunſt, Bildhauerei, Malerei begründen. Das Relief nämlich neigt, wie wir geſehen, zur Malerei hinüber als Darſtellung auf einer Fläche, in anderem Sinn, durch ihre Bewegtheit nämlich, die Gruppe, wiewohl dieſe durch ihren Aufbau, ſowohl angelehnt im Giebelfeld, wie auch als freie, in gewiſſem Sinn auch mehr architektoniſch iſt. Rein plaſtiſch iſt die Statue; wo ſie als Karyatide, Telamon die Stelle der Säule vertritt, iſt auch ſie natürlich wieder mehr architektoniſch. Dichteriſch dagegen kann man die große cykliſche Compoſition nennen. — Sieht man nun aber nicht auf die bleibenden Unterſchiede, ſondern auf die geſchichtliche Entwicklung der Kunſt, ſo werden, abgeſehen von dieſen relativen Uebertritten auf den Boden einer andern Kunſtweiſe, die einfach außerhalb Lob und Tadel jederzeit beſtehen, Miſchungsverhältniſſe vor uns auftreten, die eine ganz andere Beziehung haben, nämlich ſolche, worin die Kunſt des taſtenden Sehens entweder rein auf ihrem eigenen Boden bleibt, oder theils auf berechtigte theils auf unberechtigte Weiſe ſich auf den Standpunct der meſſenden oder maleriſchen, oder auf den Standpunct der empfindenden, auch der dichtenden Phantaſie wirft und danach den Styl in ganzen Perioden beſtimmt (vergl. §. 541). Es wird ſich aber ſogleich zeigen, daß dieß nicht der einzige Hebel der geſchichtlichen Bewegung iſt.

Digitized by Google

C.

Die Geſchichte der Bildnerkunſt.

§. 636.

Der Geſchichte dieſer Kunſt liegt als bewegende Haupturſache die verſchiedene Stellung der Glieder des Gegenſatzes: directer Idealiſmus und Individualiſmus, Naturaliſmus zu Grunde. Der Gegenſatz zwiſchen einem mehr architektoniſchen oder maleriſchen oder empfindungsvollen (auch dem Dichteriſchen genäherten) und einem rein plaſtiſchen Style, der in dieſer geſchichtlichen Bewegung ebenfalls wirkt, fällt mit demſelben theilweiſe, nicht völlig zuſammen, ebenſo der Gegenſatz von Würde und Anmuth. Mit dieſen Gegenſätzen der Anſchauung und Behandlung geht ein anderer, der ſich auf die Gegenſtände, nämlich auf den Grad der Ausdehnung über die urſprüngliche Stoffwelt bezieht, Hand in Hand. Die Entwicklungsſtufen innerhalb einer Hauptperiode (vergl. §. 531) wiederholen in verſchiedener Folge dieſe Hauptgegenſätze.

Sinn und Fruchtbarkeit dieſer Sätze kann ſich nur in der wirklichen Verfolgung der Hauptmomente der Geſchichte der Sculptur erweiſen, die übrigens kurz ſein wird, da dieſe Kunſt ſo beſonders entſchieden mit einer geſchichtlichen Form der Phantaſie, dem claſſiſchen Ideale, zuſammenfällt, daß die Darſtellung ihres Weſens bereits von ſelbſt zu einer Darſtellung der griechiſchen Bildnerkunſt und einer Aufzeigung der Gründe geworden iſt, warum ſie in den andern Hauptperioden der Kunſtgeſchichte nicht in ihrer Reinheit ſich entwickeln kann. Hier iſt nur zu bemerken, daß der erſte Satz des §. dem nicht widerſpricht, was über den ſchmalen Spielraum des Individualiſmus und Naturaliſmus §. 416 geſagt iſt. Es handelt ſich um ein Maaß der Einlaſſung des Naturtreuen in Bewegung und Formen, der Eigenheit individueller Charaktergeſtalt; gerade weil dieſes Maaß ein ſehr feines, die Linie eine ſehr zarte iſt, entſtehen aus ſcheinbar unbedeutenden Schwankungen die großen geſchichtlichen Unterſchiede; iſt die Schwankung nur etwas zu ſtark, wird nur etwas zu viel Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform eingelaſſen, ſo läuft das Gefäß über, d. h. die Reinheit der bildenden Kunſt iſt geſtört und nur anderweitige Momente rechtfertigen die ſo entſtandene Kunſtform als eine hiſto-

Digitized by Google

riſch bedeutende, ſtyliſtiſch gültige. Umgekehrt werden wir es bei der Malerei finden: zu wenig Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform verletzt ihr Weſen. Wie ſich nun dieſer Hauptgegenſatz zu den weitern im §. aufgeführten verhält und was mit dem theilweiſen Zuſammenfallen u. ſ. w. gemeint iſt, das eben wird ſich in der wirklichen Geſchichte zeigen. Zu der Bezeichnung: empfindungsvoller Styl fügt die Parentheſe: auch dem Dichteriſchen genähert; ein Styl, der eine bedeutende, ſubjective, der Muſik, der lyriſchen Poeſie verwandte Bewegtheit hat, wird mehr oder minder auch in beſtimmterer Weiſe an die Dichtung, insbeſondere das Drama, anklingen, was wir an einzelnen Stellen berühren werden.

a. Die Bildnerkunſt des Alterthums.

§. 637.

Der Dualismus der orientaliſchen Phantaſie läßt keine reine Entwicklung der Bildnerkunſt zu. Durch die Halbheit des Fortgangs von der Symbolik zum Mythus fällt die urſprüngliche Stoffwelt außer und neben die zweite und ebendaher entbehrt dieſe der Individualiſirung und wärmeren Naturnachbildung in Bewegung, Handlung, Ausdruck; poſitiv aber dringt in ſie das Häßliche als unorganiſche Formenverbindung ein. Das Erhabene tritt als übertriebene Herrſchaft des Coloſſalen, als Prunk in Darſtellung und Material auf. Die Bildnerkunſt ſcheidet ſich nicht rein von der Baukunſt und verbindet ſich grell mit der Farbe. Der Typus wird nicht überwunden; ſchwunghafter Anklang reinen und hohen Styls befreit ſich nicht von den Härten und Ungeſchicklichkeiten, mit denen eine im rein äußerlichen Sinn höchſt vollendete Technik ihn verbindet.

Alle dieſe Sätze fallen in die Hand, wenn man auf die geſchichtliche Darſtellung des Orients §. 343 ff. und das Bild ſeiner Weltanſchauung §. 426 ff. zurückgeht und damit zuſammenhält, was über die Architektur als diejenige Kunſt, auf welche dieſe Form der Phantaſie vorzüglich angewieſen war, und ihren Charakter im Orient §. 578 ff. geſagt iſt. Sogleich findet nun ein Theil der Beſtimmungen des vorh. §. ſeine geſchichtliche Erläuterung, ſo zwar, daß man zunächſt zwei derſelben in ein beſtimmtes Verhältniß treten ſieht. Nämlich: die Aufgabe iſt, des Naturwahren und Individuellen in das rein allgemeine Normalbild der Gattung ſo viel aufzunehmen, als nöthig iſt, um ihm Lebenswärme und Mannigfaltigkeit zu geben. Dieß iſt aber nicht möglich, wenn die Götter nur halb mythiſche Weſen, d. h. vorgeſtellte Menſchen, halb bloße

Digitized by Google

Symbole sind. Da kann sich kein Kreis von Götter-Individuen bilden, die sich durch Charakter-Ausdruck unterscheiden und wahrhaft in Handlung treten. Hiemit ist von dem ersten Satz in §. 636 Anwendung gemacht: das direct Ideale und das Individuelle, Naturwahre können sich nicht zur Schönheit durchdringen. Nun nehme man die weiter unten folgende Bestimmung des §. 636 herauf, welche den Grad der Ausdehnung über die ursprüngliche Stoffwelt als weiteres geschichtliches Bewegungs-Moment einführt, und halte sie an die orientalische Phantasie, wie dieselbe von der Abstraction des Absoluten sich mit voller Sinnlichkeit in die Welt des Endlichen und Sinnlichen stürzt: so begreift sich (vergl. auch §. 428), daß neben den unbelebten, starren Götterbildern eine reiche Nachbildung des Thierischen, allgemein Menschlichen (Genre) und des Geschichtlichen treten wird. Diese ist es denn, die Alles übernimmt, was dem Götterkreis an Individualismus und Naturalismus abgeht; sie wird nur desto umfassender, desto porträtschärfer sein, je weniger die Fülle der Naivetät und die Deutlichkeit der Anschauung sich in das ideale Göttergebiet ergießen kann. Nun sind die Götter ohne menschlichen Ausdruck und dem Menschlichen fehlt jener „Abglanz der rein idealen Natur", den wir wiederholt gefordert haben; jene sind conventionell, ideal im leblos strengen Sinne des Worts, Genre und Historie aber ist überraschend treu, naturwahr, bewegt, lebendig ohne Idealität; dieser Stoff saugt jenem die Lebenswärme, jener diesem die höhere Seele aus, ohne sie darum für sich zu gewinnen. Man erkennt also bereits eine bestimmte Weise des Verhältnisses, in welches jene zwei Bestimmungen des §. 636, nämlich die über den Gegensatz des Idealismus und Naturalismus, Individualismus und die nachher aufgestellte über den Umfang der Ergreifung der ursprünglichen Stoffwelt, zu einander treten. So sehen wir denn bei den Assyrern, Persern, Aegyptern neben Götterbildern, von denen wir zunächst nur das Negative sagen, daß ihnen außer der Unterscheidung der Geschlechter jede Mannigfaltigkeit der Lebensformen abgeht, daß man kaum die Altersstufen erkennt, daß jede nähere Bestimmtheit durch das Attribut ersetzt wird, daß keine fühlende Seele ihre unbewegten, ewig gleichen Züge belebt, eine reiche Plastik, namentlich in Reliefform, sich ausbreiten, welche das thierische und das menschliche Leben in den mannigfaltigsten Formen: Geschäfte des Landbaus, Gewerbes, Spiel aller Art, Jagd, Krieg, Rechtspflege, Triumphzug, Anbetung des Königs, Gottesdienst mit der frischesten Naivetät, Lebendigkeit, Feuer, scharfem Auge auffaßt, die Physiognomien verschiedener Völker, die Formen der Lebensalter, Geschlechter sammt Eunuchen, Lust und Leiden, die eigenthümliche Körperbewegung in allem Thun, ja Individuum von Individuum durch sichtliche Porträtzeichnung kenntlich unterscheidet: die Paläste, Gräber,

Digitized by Google

Tempel ein reicher Teppich, der eine bunte, wimmelnde Welt vor uns ausspannt; aber während Rumpf, Hand, Fuß lebt, Haltung und Bewegung auf das Feinste belauscht ist, ist der Gesichtsausdruck immer der gleiche; es ist Copie des Lebens ohne Idee, ohne das Gefühl, daß es der Nachbildung nur dann werth ist, wenn der Künstler seinen Vollgehalt in die einzelne Erscheinung zu legen weiß; ein reiches Genre ohne Geist. Viele Darstellungen sind geschichtlich, aber die Geschichte erhebt sich nicht zu ihrer Würde, sondern bleibt Chronik, bildlicher Ersatz für die Buchstabenschrift. Man hat in Aegypten noch neuerdings eine Menge ganz naturalistischer, überraschend charakteristischer Werke der Plastik aufgefunden, wie man sie neben den conventionellen Götterbildern gar nicht für möglich halten sollte. Mit besonderem Verständniß und mit der naivsten Beobachtung sind bei Assyrern, Persern, Aegyptern namentlich auch die Thiere aufgefaßt. — Nun aber äußert sich die Symbolik, wie sie auf halbem Wege zum Mythus stehen bleibt, im Götterbilde auch positiv als Häßlichkeit, vergl. §. 427 Anm. 2.: menschliche und thierische Organe werden verbunden, menschliche vervielfältigt, gerade das Menschlichste am Menschen, das Haupt, wird mit Vorliebe dem thierischen geopfert, während der Grieche in den halbsymbolischen Wesen, die er beibehielt, nie das Haupt, nur untergeordnete Organe mit thierischen vertauschte. Die Frage ist im Orient allgemeines Vorrecht des Gottes. — Die Vergrößerung über das natürliche Maaß haben wir in §. 609 als wohlbegründet im Wesen der Bildnerkunst, doch das eigentlich Colossale nur unter gewissen Bedingungen als berechtigt erkannt; der Orient, aus dem schon in §. 430, 2. ausgesprochenen Grunde, liebt die Colosse ohne besonderes, in der Aufstellung gegebenes Motiv und der quantitative Ausdruck für das qualitativ Bedeutendere (vergl. §. 626) tritt insbesondere in der Riesengestalt der Könige als geistlose Verwechslung der innern Würde mit bloßer Würde des Standes auf. Der Prunk statt wahrer Erhabenheit wirft sich theils auf die Darstellung, theils auf ihr Material. Bei den Götterbildern ist die erstere Form der äußern Pracht statt des Ausdrucks innern Adels schon dadurch motivirt, daß den fehlenden Ausdruck um so mehr äußere Zugaben der Bezeichnung ersetzen müssen: reicher Schmuck und Putz aller Art; wo die Götter meist nackt oder in engen Gewändern gebildet sind, in Aegypten, wenigstens reicher Kopfputz; bei den menschlichen Darstellungen ergibt sich dieß schon aus der Prachtliebe des orientalischen Lebens. Die andere Form sucht absichtlich die Schwierigkeiten auf, welche hartes Urgestein, Basalt, Granit, Porphyr u. s. w. darbietet, prunkt mit dem Sieg und mit dem Stoff an sich, anderswo mit edlen Metallen, Goldblech über einem hölzernen Kern u. s. w. Erzguß dagegen ist nicht ausgebildet. Wie der vorzügliche Beruf der symbolischen Phan-

Digitized by Google

taſie zur Baukunſt das Werk der Plaſtik zu dieſer herüberzieht, vgl. §. 578, Anm. 2. Dieß Hinüberſchwanken der Architektur in die Plaſtik iſt ebenſogut auch als Hinüberſchwanken dieſer in jene zu faſſen; ſchon die Herrſchaft des Coloſſalen, die reihenweiſe Aufſtellung iſt architekturartig, das Ueberwuchern des Relief, namentlich des ganz flachen, verſenkten (vergl. §. 611) ebenfalls ein Ueberfluß des Anſchluſſes an die Baukunſt; die Sculptur liebt es aber durchaus, auch ihr ſelbſtändigeres Werk an Pfeiler, Säulen zu lehnen, wo ſie es nicht wirklich ungetrennt aus Einem Materialſtück mit dieſen beläßt oder zudem kraus mit dem Ornament verſchmelzt, wie die indiſche Pagode; ja ſie ahmt die primitive Baukunſt nach, die den natürlichen Fels behaut, wie in der coloſſalen Sphinx von Ghizeh. Weiſt dieß Verwachſenſein zweier Künſte bereits auf die unentwickelte Einheit der Kräfte im orientaliſchen Leben hin, ſo klebt nun die Sculptur auch mit der Malerei zuſammen, die freilich ſelbſt wieder nur Anſtrich iſt, alſo bloßer Architektur-Bemalung nahe liegt; denn die Polychromie beſchränkt ſich nicht auf bloßen Ton, ſondern überzieht alles Bildwerk mit ungebrochenen Farben, insbeſondere aus ſymboliſchen Gründen das Götterbild; die Koilonaglyphen aber ſind an ſich ſchon in engerem Sinn maleriſch, als das eigentliche Relief, das zwar auch in Aegypten neben ihnen auftritt; dieſe Wandüberkleidung iſt, wie nach der einen Seite architektoniſch, nach der andern in ihrer Buntheit eine Reminiſcenz der Teppichweberei und Stickerei. — Mitten in dieſen Schranken fehlt es zwar nicht an jenem großen Zug der Linie, an jenem Schwunge, der den Styl bildet, aber es bleibt bei Anſätzen, ſie können nicht durchdringen; das Harte, Schüchterne, Kindiſche, Linkiſche, Willkührliche wird, zwar ohne förmliches Prieſterverbot, durch die Scheue feſtgehalten, die eingelaſſene Freiheit des ſubjectiven Lebens in Stoff und Künſtler möchte zur Frivolität führen: eine ächt, ſtreng religiöſe Kunſt. So bleibt z. B. in Aſſyrien und Perſien die Seitenſtellung der Füße bei Vornſtellung des Geſichts im Relief, in Aegypten die durchgängige bloße Profilſtellung, alſo die Unkenntniß der Verkürzung und ſomit überhaupt der Perſpective, ſo daß eine vertieft darzuſtellende Mehrheit von Figuren in Reihen übereinander tritt, bei allen betheiligten Völkern die ängſtliche Regelmäßigkeit in Behandlung gewiſſer kleinerer, dünnerer, feinerer Einzelformen wie Haare, Federn, Kleider-Falten: eine kindliche, auch wieder an die Architektur erinnernde Ueberſtrenge in der an ſich allerdings nothwendigen Styliſirung dieſer Dinge. Die Technik iſt alſo die nicht völlig beſeelte; nicht an der gemeinen Technik fehlt es: die Ungeſchicklichkeit des Kinderſtandpunktes iſt mit der größten Geſchicklichkeit fixirt und der Meißel nur zu bewundern. Alſo hier im Grund eine weitere Form des Dualiſmus: Geiſt und Technik fallen auseinander.

Digitized by Google

§. 638.

Eine Ausnahme von der Trennung beider Stoffwelten machen die Indier; Leben und Bewegung tritt daher hier in das Götter-Ideal selbſt ein; unter den weitern Gegenſätzen des §. 636 fällt ihrer Plaſtik in gewiſſem Sinne die Anmuth und das Maleriſche, den Aſſyrern, Perſern, Aegyptern dagegen das Architektoniſche und die Würde zu; bei den Letztern herrſcht mehr das ſtreng Gemeſſene der Proportion, bei den Aſſyrern und Perſern die Kraft des Muſkels.

Den Indiern ging in dem knochenloſen Pantheismus ihrer traumhaften Phantaſie die urſprüngliche Stoffwelt grenzenlos in die zweite über; hier kann von jenem Auseinanderfallen nicht die Rede ſein. Knochenlos iſt aber auch ihr Styl. Davon nachher; wir kehren die Folge des Inhalts des §. zunächſt um und führen den herben Styl zuerſt auf, weil dem Weſen nach in der Plaſtik das Harte und Feſte das Erſte und zu Grund liegende iſt. Der aſſyriſch-perſiſche und ägyptiſche Styl berechtigt zur gemeinſchaftlichen Befaſſung unter den Begriff der Würde. Bei den Aegyptern ruht ſie zunächſt in der faſt völligen Bewegungsloſigkeit der Statue, bei den Aſſyrern und Perſern in der gravitätiſchen Feierlichkeit, dem gehaltenen tenor der Bewegung, ſelbſt der ſtärkeren im Streite, namentlich aber der hier beſonders beliebten Prozeſſionsbewegung. Wir vergleichen dabei freilich verſchiedene Stoffe, denn dort handelt es ſich namentlich von Götter-Statuen, hier, bei der ungleich ſparſameren, in ſymboliſchen Thieren und phantaſtiſch halbthieriſchen Menſchengeſtalten beſtehenden Mythologie, vorherrſchend von der Darſtellung des Menſchen, namentlich des Königs und ſeiner Verehrung, ſeinen Handlungen und Zerſtreuungen, die nicht in Statuen, ſondern in Reliefs auf uns gekommen iſt; allein der Kunſtcharakter liegt in den angegebenen Zügen. In der ernſten, todtenhaften Ruhe der mit angeſchloſſenen Armen und knapp zuſammengeſtellten Beinen thronenden oder mit einem Beine kaum merklich vorſchreitenden, den Kopf ſteif gerade haltenden Geſtalten der ägyptiſchen Kunſt ſehen wir nun zugleich mit geometriſcher Strenge die Proportion durchgeführt, dagegen die Muſkel an der ſchlanken Bildung nicht ausgeſprochen; es herrſcht das Grundgerüſte, alſo das Architektoniſche. Von den weitern Gegenſätzen, die §. 636 aufführt, tritt alſo hier mit der Würde ein in ſpeziellerem Sinn architekturartig auffaſſender Styl zuſammen und zwar vorzüglich in dem conventionell idealen Kreiſe, der das Individuelle und Naturaliſtiſche ausſchließt, den Götterbildern. Dagegen füllt ſich das Gerüſte in den breiteren, volleren Formen der kräf-

Digitized by Google

tigen Männergestalten Assyriens und Persiens, die Organe der Handlung und Bewegung, Arm und Bein, werden höchst gewaltig mit scharfer Angabe der Muskel, auch der Gelenke, namentlich des Knies, gebildet. Es ist dieß in gewissem Sinn immer noch architektonisch, verglichen mit dem obersten der Gegensätze in §. 636 ein erster Schritt nach dem Naturalistischen hin, doch nicht nach dem Individuellen, denn diese Behandlung kehrt in conventioneller Gleichheit des Styles wieder. Alle diese Völker bilden nun in ihrem plastischen Styl einen vollen Gegensatz gegen die Indier. Hier herrscht in der Bildung der Gestalt an sich die Welle des Runden, also eigentlich die Fettbildung, die Knochengerüst und Muskel fließend überkleidet; wie sehr das Weiche gesucht wird, zeigt insbesondere die schlanke Hüfte und das breite Becken der weiblichen Gestalt. Man kann diesen Charakter des Runden, Wellenförmigen, Weichen als Anmuth bestimmen, wenn man vom tieferen Wesen derselben, das im Seelen-Ausdruck sich offenbart, absieht; doch liegt auch ohne diesen im edlen Flusse der Formen ein Reiz, der nicht blos sinnlich ist, und zudem fehlt das Spiel der Bewegung nicht. Im ruhigen Stande ist schon die Mannigfaltigkeit der Contraste vorhanden, der Kopf zur Seite geneigt, die Arme gelöst, die Hände natürlich zufällig hängend oder spielend, die Hüfte nach einer Seite ausgebogen und auf den einen Fuß gestemmt, während der andere ruht; selbst die Verkürzung ist hier verstanden: die Füße sind nicht bei Vornstellung des Gesichts nach der Seite gestellt; nun tritt aber auch eigentliche, entschiedene, starke Bewegung auf, die Götter, Genien, Geister sind im herrschenden Hautrelief in leidenschaftliche, phantastische Handlung gesetzt, es stellt sich dabei mehr Composition, eine Ahnung schönerer Gruppenbildung ein; aber die Bewegung hat keinen innern Halt, weil Knochen, Sehne, Muskel hinter dem Weichen verschwindet, und man meint, die Figuren wollen die Glieder von sich werfen. Man erkennt in dieser auflösenden Atmosphäre einen Zug zum Malerischen und Empfindungsvollen; zugleich ist durch diese wärmere Bewegtheit in das Ideale etwas Naturalistisches eingedrungen und in gewissem Sinn dieser Gegensatz sammt dem des leblos Göttlichen und belebten blos Menschlichen gelöst, aber das Individuelle fehlt auch hier und der letzte Gegensatz ist ja nicht vermittelt, sondern verschwemmt, denn wir haben gesehen, daß der göttliche und menschliche Kreis zwar ineinander scheinen, aber doch auseinandergehalten sein sollen (§. 630). — Der §. hat das Indische wegen des Charakters ursprünglicher Unterscheidungslosigkeit, der in der ganzen Weltanschauung liegt, vorangestellt; geschichtlich stellen die drei geschilderten Style keinen innern Verlauf dar; der indische steht für sich, der assyrisch persische und der ägyptische sind verwandt, doch ohne tieferen gegenseitigen Einfluß. Daher sehen wir lauter Einseitigkeiten: der Weichheit fehlt

Digitized by Google

die Kraft, der Kraft die Weichheit, der geometrisch strengen Gemessenheit fehlen beide. Soll wahre Kunst entstehen, so muß Ein Volk diese Richtungen in natürlicher Folge ausbilden und dann vereinigen: mit dem festen Maaße beginnen, die kräftige Bestimmtheit der einzelnen Formen hinzufügen und endlich Alles mit Weichheit überkleiden, so, daß alle diese Momente zu einem concreten Ganzen zusammentreten, aus dessen reifer Fülle der geistige Ausdruck auftauchen kann.

§. 639.

Die griechische Phantasie war eine so entschieden plastische, daß die Darstellung des Wesens der Bildnerkunst mit der Darstellung seiner geschichtlichen Erscheinung bei dem griechischen Volk in einer Weise zusammenfällt, welche der Zukunft fast keinen weiteren Entwicklungsstoff übrig ließ. Die griechische Plastik wägt dem Ideale so viel Individualismus und Naturalismus zu, als es erträgt, vereinigt Würde und Anmuth und unterscheidet deutlich zwei Kreise, einen göttlichen und einen menschlichen, die aber lebendig ineinander übergehen.

Was sich in der ganzen Lehre von der Bildnerkunst auf jedem Schritte aufgedrängt hat, ist hier endlich ausdrücklich herausgestellt. Man vergleiche, was vom Leben der Griechen §. 348 — 351 gesagt ist, und fasse dann diese reale Grundlage mit der ganzen Darstellung des classischen Ideals der griechischen Phantasie §. 434 ff. zusammen, so erscheint die nun entwickelte Lehre vom Wesen der Bildnerkunst nur wie eine Uebersetzung jener auf so absolut günstiger Grundlage aufgeblühten Weltanschauung der Griechen in eine wirkliche Kunstform, oder umgekehrt der Begriff dieser Kunstform mußte bei jenem so beschaffenen, so anschauenden Volke seine wahre Wirklichkeit finden. Der wahre Fortschritt vom Symbole zum Mythus, der dem Menschen vertraute, auf Grundlage einer Naturbedeutung ein höchstes Sittliches in sich lebendig darstellende Gott, der Kreis der Götter-Individuen, die Genien- und Heroenwelt, wodurch sich dieser Kreis leicht und flüssig an die ursprüngliche Stoffwelt knüpft, die frei ästhetische Ueberwindung des Typus, die nun erst wahrhaft im Gebiete der menschlichen Schönheit heimische Idealbildende Phantasie, das Gesetz, daß hier die *einzelne Gestalt schön sein muß*, das sich (§. 437) zunächst allgemein aus dem ächt mythischen Standpuncte ergab, die *musterhafte* Einheit von Inhalt und Form, wie sie schon dem innern Bilden eines solchen Volkes eigen sein mußte: alles dieß begründete uns die Bestimmtheit dieser Phantasie als einer *tastend* sehenden (§. 439), wodurch bereits das Gesetz, daß in diesem Ideale die einzelne Gestalt schön sein muß, seine nähere, doch erst psychologische Be-

Digitized by Google

stätigung erhielt und ebenso der Satz sich herausstellte, daß der herrschende Standpunct das einfach Schöne sein werde. Die Gegensätze nun, die wir in §. 636 als die treibenden Reize der Geschichte der Plastik aufgeführt haben, erscheinen durch die wirkliche Darstellung jenes Ideals in dieser Kunst als gelöst in einer Weise, die nicht übertroffen werden kann. Es ist uns aus der Reihe derselben jetzt der zweite an die Spitze getreten: der Gegensatz zwischen einem mehr architektonischen oder mehr malerischen, empfindungsvollen und einem rein plastischen Style. Der griechische ist rein plastisch und hat vom Architektonischen, Malerischen, subjectiv bis zum Dramatischen hin Bewegten eben nur so viel, als jederzeit und nothwendig im Unterschiede gewisser Zweige liegt (vergl. §. 635). Damit ist aber zugleich gegeben, daß eben die Griechen genau jene feine Linie treffen, bis zu welcher diese Kunst in die reine Gattungsform das Individuelle und das Naturtreue einlassen kann, also ist zugleich der in §. 636 zuerst aufgestellte Gegensatz in ein reines Gleichgewicht aufgehoben. Ebenso sind die weiteren Gegensätze zugleich aufgestellt und gelöst: die Würde hat Anmuth und die Anmuth Würde; ferner: es gibt neben dem reinen Ideale der Götterwelt ein Genre, eine Porträtbildung und einen gewissen Kreis geschichtlicher Darstellungen; aber nicht ist auf der einen Seite eine conventionell symbolische Idealität, auf der andern ungeistige Naturwahrheit und Individualität zu Hause, sondern das oft geschilderte Band hält beide Welten flüssig zusammen und gestattet namentlich dem Geschichtlichen nur sparsame Ausdehnung.

§. 640.

Werden hiemit die in §. 636 aufgestellten Gegensätze im reinsten Sinne gelöst, so treten sie dennoch innerhalb der griechischen Bildnerkunst selbst in ein wechselseitiges Spiel, dessen Bewegung jene Entwicklungsstufen des Styls begründet, die jeder Kunstperiode eigen sind (vergl. §. 531). Im strengen und harten, zugleich noch typischen Style tritt neben ägyptischer Strenge und assyrischer Kraft eine kindische Form der Anmuth auf, welche noch nicht die höhere Einigung jener Eigenschaften mit der indischen Weichheit zeigt, wozu die griechische Kunst berufen war; die weitern Gegensätze fallen noch auseinander.

Es versteht sich, daß jene Versöhnung der Gegensätze keine todte sein kann. Es ist Bewegung im Gefäße, das flüssige Ineinander der Kräfte, das in ihm enthalten ist, schwankt, aber es schlägt keine Welle über den Rand. Diese bewegte und doch sichere Beschließung im Gefäße der Einheit ist aber am Anfang noch nicht erreicht. Wir haben die Entwicklungsstufen des Styls innerhalb der Kunstperiode gerade an dem

Digitized by Google

schlechtweg belehrenden Muster der Geschichte der Bildhauerei bei den Griechen in §. 531 dargestellt und auf das tiefere Gesetz verschiedener Entwicklung und Durchdringung des Objectiven und Subjectiven zurückgeführt. Jetzt ist nur übrig, diese Stufen in Kürze concreter zu zeichnen; das tiefere Gesetz findet eben dadurch seine nähere Beleuchtung. Die herbe Objectivität des strengen und harten Styls gibt sich nun zu erkennen als die ägyptisch architekturartige Gemessenheit in der strengen Proportion, bewegungslosen Haltung mit fest an den Leib geschlossenen, nur langsam sich lösenden Armen und ebenso geschlossenen Beinen, deren zunächst nur eines zum mäßigen Vorschritte sich entschließt; die assyrisch-persische Kraft in den überstarken Muskeln der gedrungenen Körper; die Bewegung, wie sie dann zuerst gewaltsam eindringt im heftigen Sprung, im Gang auf dem Ballen, haben Aegypter, Assyrer und Perser in nicht geringerem Feuer auch gehabt in ihren Darstellungen aus dem menschlichen Leben. Die steife Regelmäßigkeit in Anordnung und Behandlung der Haare und Falten ist ebensogut orientalisch, insbesondere assyrisch-persisch, und gehört zum Architekturartigen wie die noch unbelebte Symmetrie in Gruppen. Als besonderer Ausdruck der noch mangelnden Geschicklichkeit fehlt auch die Seitenstellung der Füße bei Vornstellung des Kopfes nicht. Auch hier wird äußere Einwirkung des Styls jener Völker auf die Anfänge griechischer Kunst nicht mehr bezweifelt. Die Griechen hatten nun die Aufgabe, zu vereinigen, was im Oriente getrennt blieb, also die ägyptische und assyrisch-persische Kraft und Würde zu vermählen mit der indischen Weichheit, Welle der Bewegung, Anmuth; hierin jedoch mußten sie ihren eigenen Weg gehen, auf diesem Puncte ist nicht von wirklichen Einflüssen, sondern nur von einer innern Analogie die Rede. So entwickeln sie zunächst noch gleichzeitig mit jener harten Gemessenheit und gewaltsamen Kraft jene tänzerhafte, der Orchestik entlehnte Grazie, jenes zierliche Anfassen der Gewänder mit den Fingerspitzen u. s. w., einen ersten kindischen Versuch der Anmuth, die, noch neben der Härte und ebendarum selbst noch hart, für sich ihre ersten Schritte wagt. Ganz merkwürdig ist nun aber der Weg der allmählichen Befreiung von diesen unreifen Formen, die auch in Griechenland eine fromme Scheu, ein Gesetz des Typus bewirkend, lange befestigt und nach erreichter Reife für Cultuszwecke, zum Theil auch aus Manier, im hieratischen oder archaistischen Style noch festhält. Es erhält sich nämlich auf diesem Wege der Befreiung bis zum letzten Schritte, der zwischen die Aeginetengruppe und das Auftreten des Phidias fällt, ein doppelter Dualismus. Erstens: man wagt wie im Orient nicht, den Gott in naturwahrer Lebendigkeit zu bilden, wohl aber den Menschen; also fällt der göttliche und menschliche Kreis auseinander, jener bleibt im

Digitized by Google

ſtarr conventionellen Sinn ideal, obwohl nicht oder nur kurz und ganz vereinzelt im Sinn der ſymboliſch häßlichen Formenzuſammenſetzung wie im Morgenland, dieſem dagegen fällt der Naturalismus zu. Zweitens: man behandelt den Menſchen mit überraſchend ſcharfer, lebendiger Naturtreue, aber nur die Geſtalt, ausgenommen den Kopf; dieſer behielt in allen Situationen das immer gleiche typiſche Lächeln und die gleiche Geſichtsbildung; alſo hier Naturalismus ohne Individualismus (wovon etwa nur ſchüchterne erſte Verſuche der Porträtbildung auf Stelen und And. eine Ausnahme machen). Die Götter haben weder Individualität (denn die bloße Bezeichnung durch Attribute iſt keine), noch Naturtreue, die Menſchenbilder dieſe ohne jene. Inzwiſchen erweitert ſich der Kreis der Stoffe durch die Ausbildung einer Heroenwelt, wie ſie in dieſem Reichthum kein orientaliſches Volk hatte, und iſt ſo wenigſtens im Stoffe das Zwiſchenglied zur flüſſigen Verbindung beider Welten gegeben. Das Coloſſale herrſcht von Anfang nicht in dem Uebermaaße wie im Orient und die Löſung von der Baukunſt tritt früher und völliger ein.

§. 641.

Der hohe oder erhaben ſchöne Styl ſteht im Mittelpuncte des Weſens der Plaſtik; doch muß es eine reichere und freiere Ausbildung der Anmuth, des empfindungsvoll oder maleriſch Bewegten, des Tragiſchen und Komiſchen und eine Erweiterung der Stoffwelt geben, die noch feſt am Bande der bildneriſchen Schönheitsgeſetze bleibt: der einfach ſchöne, reizende und rührende Styl iſt von demſelben noch gehalten, zieht aber eine naturaliſtiſche, individualiſtreude, über die geſchichtlichen Stoffe ſich erweiternde, ſelbſtbewußte Richtung nach ſich, welche die feine Linie überſpringt und der, in der römiſchen Welt ſich vollendenden, Auflöſung des plaſtiſchen Styls, die zugleich Rückfall in orientaliſche Formen iſt, das Thor öffnet.

Der Styl der ethiſchen Hoheit, wie ihn in Attika Phidias mit ſeinen Schülern Agorakritos und Alkamenes, im Peloponnes namentlich ein Polyklet ausgebildet, iſt zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ſchon dargeſtellt. Seine Würde iſt keineswegs anmuthlos, ſondern jene „erhabene Grazie", wie ſie Winkelmann nennt; eine mäßige Neigung zum Coloſſalen geht mit der vorherrſchenden Darſtellung der höchſten Götter-Ideale Hand in Hand; das keuſche Maaß des Naturaliſtiſchen und Individuellen offenbart ſich als jener „Duft der Belebung", der alle Form herausführt in die warme Fülle der Natur und ihrer ſüßen Nachläſſigkeit und doch nie gemeine Natur, immer unendliche Natur vor uns enthüllt; das Individuelle iſt insbeſondere in das Götterideal eingedrungen als Grundlage

Digitized by Google

eines Kreiſes ſcharf und doch nie bis zur Verhärtung der einſeitigen Eigenheit unterſchiedener Götterperſönlichkeiten. Neben der hohen Ruhe dieſes Ideals breitet ſich die volle Bewegtheit der Handlung aus in Relief und Giebelgruppe; Schwung und Bewegung, in gewiſſem Sinn alſo das Maleriſche kommt hier zu voller Entfaltung und die Compoſition iſt entwickelt in dem Reichthum und der Geſetzlichkeit, wie ſie oben dargeſtellt worden iſt. Die zwei Kreiſe treten auseinander, neben den göttlichen legt ſich der rein menſchliche in Feſt-Aufzügen, Tänzen, Kämpfen, belebten Scenen aller Art; Porträtbildungen treten auf und ſparſam wird neben ſeiner Stellvertretung durch das Sagenhafte der wirkliche Stoff der Geſchichte (z. B. in den Perſerkämpfen des Nike-Tempels) ergriffen. Nicht im höchſten Sinne, dem des erhabenſten Götter-Ideals, wird der Styl der Würde ausgebildet von den peloponneſiſchen Meiſtern; ſie wenden ſich mehr dem menſchlich Starken in Heroen- und Athletenbildungen (auch der Thierbildung) zu; ſo neben Polyklet (der nur durch ſeine Here jener attiſchen Richtung angehört) namentlich Myron. Hier iſt nun nicht nur der Stoffkreis erweitert, ſondern auch mehr Naturalismus, aber doch noch von einer Strenge und Gewichtigkeit gehalten, welche den Charakter des hohen Styls bewahrt. Bleiben wir bei unſerem öfters gebrauchten Bilde, ſo erſcheint dagegen der Inhalt des Gefäßes im Style der Praxiteles und Skopas, wie er zu §. 531 in ſeinen Grundzügen ebenfalls ſchon geſchildert iſt, ungleich ſchwankender bewegt von reizendem, leichtem Wellengekräuſel bis zur heftigſten Aufwühlung, die ihn aus ſeinem Becken zu reißen droht. Die Vorliebe zum Aphrodite- und Apollo-Ideal zeigt den Uebergang von der Herrſchaft der Würde zur Herrſchaft der Anmuth, zugleich bringt aber Affect und Leidenſchaft in vorher ungekannter Stärke ein, Werke wie die Niobidengruppe, die ſterbende Jokaſte von Silanion erſchüttern das Herz in ſeinen innerſten Tiefen; mit der Welt der Leidenſchaft wird auch die des Komiſchen entfeſſelt und knüpft ſich an den dionyſiſchen Kreis. Aber die Anmuth hat noch Würde, der Götterkreis iſt das Herrſchende und Beſtimmende, die Leidenſchaft bewahrt den Adel des innern Gleichgewichts, das Komiſche iſt zu plaſtiſcher Mäßigung abgedämpft: Alles zu freierem Spiel entlaſſen und doch am Bande des reinen Styls feſtgehalten, das Band ſehr verlängert, aber noch nicht zerriſſen. Dieſe Bereicherung, dieſe verſtärkte Bewegung iſt denn zugleich eine innigere Verſetzung der bildneriſchen Phantaſie mit einer Beimiſchung der maleriſchen, muſikaliſchen, lyriſchen, namentlich aber auch der dramatiſchen, und doch auch ſo betrachtet bleibt das rein plaſtiſche Gefühl feſt auf ſeinem Boden ſtehen. Was nun die letzte, zunächſt noch ſtylvolle und an die dritte Stufe ſich in engem Uebergang anknüpfende, dann allmählich abwärts führende Stylbildung betrifft, ſo ſind zwei Seiten an ihr

Digitized by Google

zu unterscheiden, von denen die zweite mitten in die Hauptfrage über alle weitere Geschichte unserer Kunst hineinführt. Die Hinwendung zu jener Anmuth im engeren Sinn, die von der erhabenen Grazie als eine besondere Gestalt sich unterscheidet und nach und nach in den falschen Reiz übergeht, die Entfesslung eines Grads von Affect, der haarscharf an der Grenze des Plastischen hingleitet, zu einer bewußten, theatralisch gemahnenden Beziehung auf den Zuschauer (die bezeichnenden Werke vergl. zu §. 531 S. 137) ist die eine Seite. Nun aber ist zugleich eine ganz spezifische Erweiterung des Stoffes durch die Lysippische Schule eingetreten: der unmittelbar, in voller Nähe gegebene geschichtliche Stoff ist, neben einem vielfältigeren Genre, in einem vorher unbekannten, als unzulässig betrachteten Umfange in die Kunst hereingezogen worden; den vielen Porträtbildungen, namentlich Alexanders d. Gr., so wie den Gruppen aus seiner Geschichte folgen dann weiter jene Kelтenschlachten der Schule von Pergamon; dieß ist die andere Seite. Wir sehen dabei von der Schmeichelei ab, ebenso vom Style, der zunächst noch rein plastisch, vergöttlichend bleibt und sich diese Reinheit namentlich auch in der Fortbildung des Herkules-Ideals bewahrt. Im Schluß der Anm. zu §. 531 durfte in dieser Wendung ebensosehr der Keim eines neuen, wie die Auflösung eines bestehenden Ideals, erkannt werden, denn da handelte es sich von allen Künsten, und wiefern die Plastik hier aufhöre, mustergebendes Beispiel zu sein, war nicht der Ort zu verfolgen. Jetzt aber, da wir das Wesen dieser Kunst erörtert haben, leuchtet ein, daß in ihrem Gebiete das stärkere Aufkommen des Genre, des Bildnisses und der Profangeschichte nicht auf ein neues, der Zukunft vorbehaltenes Ideal so hinausdeuten kann, wie wir bei der Malerei finden werden, wenn sie sich zweimal am Schluß einer Hauptperiode, der antiken und dann der mittelalterlichen, ebenso dem weltlichen Gebiet öffnet. An dieser Frage nun hängt die fernere Geschichte der Bildnerkunst; die Oeffnung nach dem weltlichen Gebiete führt weiter und weiter bis zu dem götterlosen modernen Ideal: kann in diesem eine wesentlich Götterbildende Kunst wie die Plastik eine neue Blüthe oder nur eine Nachblüthe treiben, oder hat sie überhaupt noch Lebensfähigkeit? Nach Allem, was in der Lehre vom Wesen und den Zweigen derselben entwickelt ist, können wir nun bereits so viel sagen: sie wird noch leben können, aber nur mit Einem Lungenflügel. Das Gefäß ist jetzt übergelaufen: was noch darin ist (Götterbildende Plastik, sofern ein Rest von ihr im entgötterten Ideale möglich bleibt), ist zu wenig, und was hinausgesprungen (profanmenschliche, profangeschichtliche), ist nicht mehr gefaßt. Es handelt sich aber wesentlich zugleich vom Style. Mit diesem Hinausgreifen in die streng realen Stoffe wird derselbe natürlich in die Länge nicht die Reinheit bewahren, die er in der Lysippischen

Digitized by Google

Schule noch hat, er wird in einem Grade individualisirend und naturalisirend verfahren, der über die feine Linie hinausgeht, welche wir dieser Richtung gezogen. Die Griechen auf heimischem Boden halten immer noch treuer am Stylgesetze, auch die Schule von Pergamon, wiewohl die gute Zeit schwerlich jene barbarischen Keltenphysiognomien in selbständiger Aufstellung gewagt hätte. In Rom aber, nachdem schon der etruskische Styl einen härtern Naturalismus und eigenthümliche Porträtartige Schärfe gezeigt, greift, nachdem die Bildnerkunst aus Griechenland nach Italien verpflanzt ist, der griechische und einheimische Künstler nicht nur mit weit offener Hand in die nächste geschichtliche Stoffwelt (namentlich ihre Kriegsgeschichte als Gegenstand des Relief), sondern läßt sich in die Zufälligkeiten der Natur, unedlere Culturformen und die Einzelnheiten individueller Bildung in einem Umfang ein, der auch nach dieser Seite Thür und Thor weit hinaus über das reine Stylgesetz öffnet. Wir haben gesagt, diese Entlassung auch der Formen vom strengeren Bande werde naturgemäß mit jener Erweiterung des Stoffs eintreten; dagegen werden wir im Mittelalter allerdings finden, daß sich ein harter Individualismus und Naturalismus trotz der fast ausschließlichen Herrschaft mythischer Stoffe ausbildet; da hängt aber die Sache überhaupt anders zusammen; für das Alterthum, das prinzipiell mythisch anschaute, war das Ideal der Gottheit auch das Band des strengen Styls und lockert sich erst mit dem Nachlasse des Bandes auch dieser. Für die neuere Zeit aber trifft der Mangel eines Olymps und die Nothwendigkeit des Zugs zum Naturalismus und Individualismus so zusammen, daß das Fortleben der Plastik gleichzeitig durch beide Ursachen in Frage gestellt wird, wofür dagegen aus anderweitiger Quelle eine gewisse beschränkte Herstellung des idealen Kreises, zugleich eine Restauration des idealen Styls und dadurch eine Mäßigung des Individualismus und Naturalismus ermöglicht wird, welche die Lage dieser Kunst wieder günstiger stellt, als im Mittelalter. Das Alterthum aber hatte doch immer noch seine Götter und das Bestehen des idealen Kreises sammt dem Nachklang der Anschauungsweise, die ihn geschaffen, erhielt noch spät Reste des reinen Stylgesetzes in Kraft, die den Künstler mit einer gewissen Sicherheit führten; selbst der Fettkopf eines Domitian ist noch plastisch antik behandelt und ein Aeußerstes, wie runzlichte alte Weiber mit hängenden Brüsten, ist selten. Die Ueppigkeit und die Mengung der Religionen führt erst den völligen Zerfall des plastischen Sinnes herbei, der zugleich Rückfall in den Kindheitszustand der symbolischen Formgemische, der Herrschaft des Colossalen, des Prunks mit kostbarem Material und in die Virtuosität der bloßen Technik ist.

Digitized by Google

β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.

§. 642.

Die Formen des Lebens und der Cultur im Mittelalter, die ganze Bestimmtheit der romantischen Phantasie, welche daraus hervorging, führt mit Nothwendigkeit zu einer Innerlichkeit des Ausdrucks, einem Grade des Individualismus und Naturalismus, einer Auflösung des Ideals, das allerdings eine ausgebildete zweite Stoffwelt enthält, in eine geschichtliche Vielheit von Gestalten, die aufeinander und auf eine umgebende Natur bezogen sind, wodurch die Gesetze des bildnerischen Styls überschritten werden, dagegen das Malerische, das empfindungsvoll Bewegte, auch das Dichterische eindringt und der Unterschied eines weltlichen Kreises von dem göttlichen Kreise seine Bedeutung und plastische Kraft verliert.

In den zwei Abschnitten des zweiten Theils haben wir Alles beisammen, woraus auch hier das schon reife Ergebniß von selbst abfällt. Das Geschichtliche in §. 354 ff.: die rohe, hart individuelle Form der diese Weltperiode begründenden, auch den Völkern lateinischer Abstammung und Bildung ihr Blut und Naturell beimischenden germanischen Nationalität bei tiefer Geistigkeit der Anlage, der innere Bruch im Bildungsgange derselben durch Aneignung ganz fremder Elemente: der alten Bildung der römischen Welt, des Christenthums, der fortdauernde Rest objectiver Lebensform mit dem aufblühenden Geiste der Innerlichkeit zu schillerndem Zwielicht verbunden, der Gegensatz von Adel und Volk, Kirche und Welt, die phantastisch bunten Culturformen, — dieß ist zunächst eine Stoffwelt, deren unplastische Natur gegenüber den in §. 615 geforderten Vorbildern unmittelbar einleuchtet. Der Geist des Ideals, das die so beschaffene Welt sich gebaut hat, ist ein Geist der Innerlichkeit, vergl. §. 450, daher des über die Form unendlich hinausgehenden Ausdrucks §. 453, und dieß widerspricht dem plastischen Stylgesetze nach §. 605 und 624, ein Geist der in der ganzen Schärfe ihrer Bestimmtheit als berechtigt gesetzten Individualität, also der physiognomischen Behandlungsweise (§. 454), die sich von den unplastischen Härten des umgebenden Menschenstoffs nicht abwendet, und dieß ist speziell gegen das Stylgesetz §. 616. In diesem Ideale muß nicht mehr die einzelne Gestalt schön sein, theils weil das Auge von der Form zum tieferen Ausdruck fortgeht, theils weil durch die Anerkennung jedes Individuums in der Berechti-

Digitized by Google

gung ſeiner unendlichen Eigenheit eine Vielheit in das Kunſtideal eingeführt iſt, deren Einzelne ſich in der Geſammtwirkung ergänzen (§. 455), und das Häßliche, das hiedurch eindringt, löst ſich in neu eröffnete Tiefen des Erhabenen und Komiſchen auf (§. 457): Alles im vollen Gegenſatze gegen §. 603. Das Aſcetiſche der Behandlung §. 456 kommt dazu, die Härte der Formen zu vollenden. Aus dem Allem iſt ſchon in §. 458 der Schluß gezogen, daß das romantiſche Ideal vermöge ſeiner empfindungsvollen Grundſtimmung architektoniſch, unplaſtiſch, maleriſch, lyriſch ſei. Dieſes Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es iſt der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben ſollte, vergl. §. 447—449. Damit erklärt ſich, was in der Anm. zu §. 642 vorläufig geſagt iſt. Die tranſcendenten Geſtalten dieſes nachgebornen Mythus ſind nämlich nicht wie die griechiſchen Götter, Halbgötter, Heroen gefüllte Inbegriffe eines ganzen Lebensgebiets mit Einſchluß eines Kreiſes des Naturlebens, ſondern ſie gelten ganz wie empiriſch-hiſtoriſche Menſchen, die in aller Bedingtheit des Lebens exiſtirt haben und exiſtiren. Die mythiſchen Weſen des claſſiſchen Ideals gelten auch als wirklich athmend und lebend, aber doch iſt es nicht eigentlich trockener Ernſt damit, ſie ſtehen mitten in den Lebensbedingungen über denſelben; es gibt neben ihnen eine Geſchichte und Natur, und doch wieder nicht, denn jedes von ihnen iſt das Ganze derſelben. Hier aber iſt es dogmatiſcher Ernſt mit der Behauptung der geſchichtlichen Exiſtenz, es gibt eine Geſchichte und Natur neben den mythiſchen Weſen und dieſe ſind in ihre ſtrenge Bedingtheit hineingezogen, was ja ſogleich auf die maleriſche Behandlung, viele Figuren, umgebenden Raum und Hintergrund führt (vergl. Burkhardt Andeutungen z. Geſch. d. chr. Sculptur Kunſtbl. des Morgenbl. 1848 Nr. 33. 35). Mit dieſer Auffaſſung im Sinne der Bedingtheit der Exiſtenz iſt die naturaliſtiſche Behandlung, die ſich uns ſchon aus der Anſchauungsweiſe dieſer Phantaſie überhaupt ergeben hat, auch in die mythiſche Geſtaltenwelt eingeführt. Ueberblickt man dieſe, ſo macht der Gott Vater eine Ausnahme, er kann nicht unter dieſe Auffaſſung treten, iſt aber auch kein griechiſcher Gott, ſondern als abſolute geiſtige Einheit des ganzen Kreiſes eigentlich plaſtiſch undarſtellbar; weil er aber doch noch Perſon iſt, welcher conſequent andere Götterperſonen gegenüberſtehen müßten, nur daß die Conſequenz durch die Einzigkeit auch wieder abgeſchnitten iſt, ſo wird er dennoch auch dargeſtellt, doch in der Plaſtik ſelten, da ihr die Schwierigkeiten in dieſem Stoffe ſich beſonders aufdrängen müſſen. Der heilige Geiſt iſt nur allegoriſch darſtellbar. Die Engel ſcheinen ſich zu reiner plaſtiſcher Schönheit zu eignen, allein in dem Grade, in welchem ſie feſte Geſtalt annehmen, kommt der Widerſpruch des Glaubens an ſie mit der Allgegenwart Gottes zum Bewußtſein. In Maria liegt

Digitized by Google

trotz der Aufgabe, tiefe Innerlichkeit der Seele darzustellen, vielleicht mehr plastischer Stoff, als in irgend einer der Gestalten dieses Kreises, weil selbst das tiefste Leiden in die Fülle ihrer Anmuth nicht den tiefen negativen Bruch wirft, wie in die männliche Natur. Ganz aber bewährt sich unser Satz an der Vorstellung vom Sohne. Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit blos mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nöthig ist, aus und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich. Wird Christus als Heros in Fülle des leiblichen Daseins dargestellt, so ist er heidnisch, im christlichen Sinn ungeistig aufgefaßt; wird er ascetisch, arm an Gestalt, herb empirisch dargestellt, so ist er ein unvollkommner Mensch und für die geistige Unendlichkeit des Ausdrucks, wie sie sich dann in den vorzüglich sprechenden Theilen ansammeln soll, hat der Bildhauer keine zureichenden Mittel. Sind dennoch erhabene und höchst rührende Christus-Gestalten ausgeführt worden, so sind dieß Bilder eines tief leidenden und im Leiden großen Menschen und daß dieser Mensch der absolute Mensch und der ganze Gott sei, das ist nur die Vorstellung, die der Zuschauer hinzubringt. Der romantische Kreis hat überhaupt wenig Typen: zu dem schwankenden der Gestalt Christi noch die plastisch bestimmteren der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und einiger Propheten; in der zugleich innerlich geistigen und geschichtlich empirischen Anschauung kann sich ein plastischer Typenkreis gar nicht verfestigen. Der transcendente Kreis ist aber unendlich reich, ja er hat gar keine Grenze, die ganze Welt fließt ihm ohne Ende zu. Die Gottheit ist in die Geschichte eingetreten und die Geschichte löst sich in der Gottheit auf. An die heilige Geschichte schließt sich als vereinzelter besonderer Einfallspunct des Göttlichen in die Geschichte die Legende, an diese theils vorbereitend auf das Christenthum, theils seinen Eindringungen untergebreitet die ganze Profangeschichte, und jeder fromme Mensch oder vielmehr Jeder, der nur irgend etwas Frommes thut, die Kirche schützt und beschenkt, vermehrt den unendlichen Gestaltenkreis. Was nicht dem Himmel zufließt, flüßt der Hölle zu und der Ausdruck der Innerlichkeit müßte hier zu einem Abgrunde des geistig Furchtbaren werden, den aber der Bildner ja auch nicht geben kann. Der Gegensatz zweier Kreise, eines göttlichen und eines profanen, kann in dieser Auffassung kein fruchtbarer, kein Hebel interessanter Entwicklungs-

kämpfe der Sculptur werden: kein Fortſchritt zu ſtärkerer Ausdehnung des Genre, dann der Porträtbildung und des eigentlich Geſchichtlichen kann hier verſchiedene Styl-Perioden ſcharf begrenzen, denn wenn der anfangs ärmere tranſcendente Geſtaltenkreis mehr und mehr Stoff aus der Welt anſetzt, ſo wird damit kein urſprünglich geſtellter Gegenſatz zwiſchen ausdrücklich idealen und realer beſtimmten Naturen aufgelöst, indem jene von Haus aus ja ganz empiriſch aufgefaßt ſind, und umgekehrt gibt es kein weltlich Selbſtändiges, es gibt keine Geſchichte (vergl. dazu §. 451) oder, wie man will, es gibt ſolcher zu viel. Dieß iſt genauer zu betrachten. In Griechenland fällt ein Abglanz der Götternatur auf die rein menſchliche; die Sphären ſind getrennt und flüßig vereinigt. Im Mittelalter ſcheint daſſelbe der Fall zu ſein, aber ſowohl die Trennung, als die Vereinigung hat einen andern, der bildneriſchen Schönheit ungünſtigen Sinn. Sie ſind getrennt: die Welt ohne Gottheit iſt zu ſelbſtändig, iſt ſelbſtiſch, gottverlaſſen in nichtigem Eigenſinn, muß erſt im Innerſten gebrochen werden, iſt daher unſchön; das Göttliche aber abgeſehen von ſeinem Eintritt in die Welt hat keine oder nur ganz ſchattenhafte Geſtalt. Sie ſind vereinigt: das Göttliche hat die Menſchengeſtalt mit ihrer ganzen energiſchen Bedingtheit, allen Mängeln und Gebrechen angenommen und löst ſich fortwährend in die Vielheit des ganzen Weltlebens ſammt ſeinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten auf; weder das Göttliche, wenn es in die Welt ſich niederläßt, noch das Weltliche, wenn es in das Göttliche emporgerückt wird, wird dadurch plaſtiſch ideal. Beide Welten ſchillern ineinander, ſind eine die Doppelgängerinn der andern und weder leiht die eine der andern Vollkommenheit des Fleiſches, noch die andere der einen Fülle unmittelbarn, naiven Geiſteslebens.

§. 643.

Das Mittelalter bewahrt aber theils durch Ueberlieferung einen Reſt antiken Formgefühls, welcher längere Zeit bei allen in ſeiner Kunſtgeſchichte betheiligten Völkern, fortwährend bei dem romaniſchen Volke der Italiener ſich erhält; theils entwickelt ſich, nachdem jener Reſt in byzantiniſcher Härte und Trockenheit erſtarrt iſt, bei den germaniſchen Völkern ein Styl, welcher die erſtarrten Formen mit einer Seelen-Anmuth belebt, die zwar Ausdruck einer vertieften innern Welt, aber immer noch naiv und in ſich gediegen iſt und ſich mit weichen und flüſſigen Formen des Körpers und der Gewandung zu einer allerdings noch plaſtiſchen Einheit verbindet. Mit einem folgenden weſentlich verſchiedenen Style ſtehen dieſe Kunſtformen im Gegenſatz eines relativ mehr rein plaſtiſchen, idealen, weniger weltlichen gegen einen mehr maleriſchen, naturaliſtrenden, individualiſtrenden, ſtärker in das Geſchichtliche übergreifenden Styl.

Digitized by Google

Das Mittelalter bewegt sich also doch auch durch die in §. 636 ausgesprochenen Gegensätze, es sind trotz dem im vorh. §. Aufgestellten noch verschiedene Proportionen, in denen die Styl-Elemente sich mischen, möglich; aber wenn im Alterthum der Weg zu dem, was zuerst die Lysippische Schule ausbildet, der Weg der Auflösung seines Kunstideals ist, so werden wir dagegen im Mittelalter das Umgekehrte finden: die zweite Form, die der folg. §. zu schildern hat, widerspricht zwar dem Prinzip der besondern Kunstgattung der Plastik, entspricht aber nur um so vollkommener dem Ganzen des romantischen Ideals. Vor uns liegen nun zunächst die Entwicklungsstufen, die trotz ihrem bereits malerischen Charakter noch einen Rest plastischer Idealität gemein haben: der altchristliche Styl, wie er, aus den Anfängen blos symbolischer Darstellung, die den Anfängen der Plastik im Orient entsprechen, sich herausarbeitend von den Resten unmittelbar überlieferter classischer Form zehrt, seine Erstarrung im Byzantinischen, dem doch eine gewisse Feierlichkeit und statuarische Würde nicht abzusprechen ist, seine Neubelebung im sogenannten romanischen (Ende des zehnten bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), dann die innigere Beseelung in dem neuerdings so bezeichneten germanischen Style (bis in die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts). Die zwei letztgenannten Style fließen aber fast unmerklich ineinander über: was man noch zum romanischen Style rechnet, hat bereits, wenigstens in Deutschland, schon etwas von dem Ausdruck tiefer Seelenmilde, der mit dem germanischen Styl eindringt, und die schlanken Gestalten, die weiche Haltung, Biegung, die langgezogenen, flüssig runden Falten des letzteren kommen umgekehrt aus jener Erfrischung des Formensinns durch Anschauung der Antike und gleichzeitige Naturstudien, wie sie in Deutschland merkwürdiger Weise noch früher, als in Italien, eintraten, so Herrliches in Wechselburg und Freiberg im Erzgebirge leisteten und den romanischen Styl begründeten. Das Wichtigste ist, daß man in diesem zu neuer, tiefer Innigkeit beseelten romanischen Styl, den man den germanischen nennt, nun die Probe geliefert sieht, wie der Ausdruck der tiefsten Demuth und der ganzen Welt der Affecte, die in §. 624 als eine subjectiv innerliche von der Bildnerkunst nach dem strengsten Maaßstab ausgeschlossen ist, in einer gewissen Einschränkung doch noch ein plastischer Stoff sein kann: nämlich in Einschränkung auf Affecte milder Art. Auch dieß wurde in §. 624, Anm. 2. schon vorgesehen. Es ist die vollständige Hingebung an die Kirche und die von ihr gebotene Geisteswelt, die das noch streng gebundene Mittelalter in diesen weichen Zügen mit den seitlich geneigten Köpfen ausdrückt, ein weibliches Seelenleben der Demuth; die Seele des Weibs bleibt in völliger Hingebung der Liebe ruhig sich selbst gleich, füllt mit dem Ich des Geliebten ihr eigenes in einem Gleichgewichte, das bei aller

Digitized by Google

Innerlichkeit doch wieder Naturſtimmung, naiv und ſomit auch plaſtiſch iſt: in dieſem Licht erſcheint hier die ganze Welt der Charaktere; ſie haben ihr Centrum außer ſich, aber in einem vollen Tauſch der Liebe wohnt es ſich ihnen wieder ein; da iſt kein Eigenſinn, der erſt zu brechen, keine rohe Kraft, die nicht ſchon ganz in die Gottes-Minne aufgelöst wäre. Die Geſichtsformen ſind nicht die antiken, aber ſie ſind weich und ſanft und wir haben zu §. 615, 2 vorbereitend ſchon angedeutet, daß es auch eine Gediegenheit ſanfter Art bei zwar unregelmäßigen Formen geben könne, die immer noch plaſtiſch ſei. Die fließende Gewandung endlich thut noch namentlich das Ihrige, den einfach großen Linienzug der Umriſſe zu ſichern, den alle Bildnerkunſt fordert. So bewahrt denn dieſer Styl noch eine plaſtiſche Idealität, die uns der Nothwendigkeit überhebt, alle die entſchuldigenden Rückſichten, welche bei den Verſtößen der mittelalterlichen Bildnerkunſt gegen das plaſtiſche Stylgeſetz in Rechnung kommen, ſchon hier geltend zu machen. — Die Italiener verharrten nun zwar länger im byzantiniſchen Typus, erſt in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tritt Nicola Piſano auf, der durch liebevolles Studium der Antike und Naturbeobachtung den Schritt vollzieht, der in Deutſchland ſchon in jenen ſächſiſchen Sculpturen vollzogen erſcheint. Dagegen erkennt man in allem weiteren Fortgange, daß dieſes romaniſche Volk von Haus aus etwas vom claſſiſchen Formgefühle bewahrt; der Ausdruck wächst nicht zu der Innigkeit wie im ſog. germaniſchen Style, aber alle Formen bilden ſich in claſſiſch gefühlter Weiſe durch und, was das Wichtigſte iſt, die Italiener gehen nicht in den grundverſchiedenen Styl über, der jenem ſog. germaniſchen in Deutſchland folgt und vermöge ſeines Individualiſmus und Naturaliſmus ſpezifiſch mehr maleriſch zu nennen iſt. Das Maleriſche dringt bei ihnen zunächſt auf einem *andern*, nicht ſo tief gehenden Puncte ein, auf dem es ſich zwar in Deutſchland *auch* geltend macht: der nächſte §. wird denſelben aufzeigen. Wir haben alſo den Gegenſatz eines reiner plaſtiſchen und mehr maleriſchen Styls in doppelter Weiſe: er erſcheint als ein nationaler, worin ſich die Italiener und die Deutſchen, doch vollſtändig erſt in der Kunſtweiſe der folgenden Periode, gegenüberſtehen, ſucceſſiv geſchichtlich dagegen durchlaufen ihn auch die Deutſchen ſelbſt in ihrer Kunſtgeſchichte.

§. 644.

Im durchgebildeten ächt mittelalterlichen Style geht dieſe Anmuth zwar nicht ganz verloren, wird aber zum bloßen Momente eines Ganzen, worin der Individualiſmus und Naturaliſmus in dem nun erſt zu einer reichen geſchichtlichen Welt auseinandergezogenen Kreiſe des Ideals mit einer Härte, einer

Digitized by Google

Entfaltung des Furchtbaren und Komischen, einer Eckigkeit der Formen, das Malerische der Composition in perspectivischer Behandlung des Relief mit einer Bestimmtheit herrscht, welche auf den ersten Blick als bloße Manier und Verirrung erscheint. Allein nicht nur erhält sich auch jetzt noch ein Rest statuarischer Würde und Gediegenheit, sondern die ganze Kunstgattung verzichtet durch die Art ihres Anschlusses an die Baukunst auf Selbständigkeit, ergänzt diese in einem dichterischen Cyklus und bedeckt die harte Wahrheit ihrer Formen durch völlige durchgeführte Polychromie, mit welcher die ornamentistische Haltung des Ganzen wieder versöhnt.

Der neue Styl tritt zuerst in Flandern, hier bereits im vierzehnten Jahrhundert, auf und ist ohne Zweifel von hier in Deutschland eingedrungen. Das bunte Altarschnitzwerk wurde niederländische Arbeit genannt (vergl. Gesch. der deutsch. Kunst v. E. Förster Th. 2, S. 17). Dieser Styl könnte als gothisch bezeichnet werden, weil man bei dem Gothischen doch vorzüglich an das nordisch Eckige, stachlicht Individualisirte zu denken gewohnt ist. Wir haben uns bereits dagegen erklärt, daß er als Abfall vom Ideal aufgefaßt werde. Der Zug des Mittelalters war ein anderer, als der des Alterthums; was im Zusammenhang antiken Entwicklungsganges Fall war, ist im Mittelalter Steigen. Freilich setzt dieß eine andere Kunstgattung als das Bett voraus, worin das wesentlich verschiedene Ideal des Mittelalters seine Höhe erreicht: die Malerei; aber überall reißt die vorzüglich herrschende, das Ideal einer Zeit aussprechende Kunst die andern Künste mit sich fort und in die Scharte, die dadurch den aus ihrem Wesen fließenden Stylformen geschlagen wird, dringt versöhnend und entschädigend eben jener Zug des Ganzen mit seiner hohen Berechtigung. In Griechenland konnte die Malerei und Poesie neben dem herrschenden Zuge zu plastischer Idealität keineswegs den Styl entwickeln, in welchem sich erst die Fülle des Wesens dieser Künste zeigt, aber wir bewundern sie doch, weil wir vom plastischen Grundgefühle fortgerissen die Mängel der Entwicklung mit der Vollkommenheit der plastischen Kunst durch eine Uebertragung decken. Das mild Schöne des anmuthigen romanisch-germanischen Styls ist übrigens in diesem herben Style nicht geradezu verschwunden; wir erinnern nur an Ein Beispiel, die herrliche betende Maria der Kunstschule zu Nürnberg, wo selbst der weiche Faltenfluß nicht fehlt. Auch in Christusbildern dringen vereinzelt wieder ideale Bildungen durch, im Ganzen aber herrschen grobe nordische Körper- und Gesichtsformen, eckige Bewegungen und Falten, die Trachten der Zeit treten rücksichtslos neben den idealen Gewändern der höheren Typen auf, der Künstler greift nach den härtesten Zügen individueller Eigenheit, durchwandelt unplastisch den Himmel und die Hölle der Affectenwelt des christ-

Digitized by Google

lichen Gemüthslebens und sprudelt mit oder ohne Satyre den tollsten Humor aus, der namentlich auch die Thiergestalt, für deren normale Formen dem Mittelalter in interessantem Gegensatz gegen das ganze Alterthum der Sinn abgeht, zu phantastischen, meist symbolischen Gebilden verzerrt. Jene empirisch geschichtliche Vielheit, Hereinziehung der ganzen Geschichte A. und N. Testaments, Reichthum der Legende, Anknüpfung der profanen Historie an die heilige, figurenreiche bewegte Handlung, das Mitdarstellen der ganzen Umgebung (§. 642) dringt jetzt erst ein und sprengt das vorher noch geschlossenere, in Gestalten sparsamere Ideal auseinander. Das Mitdarstellen des Hintergrunds, der Umgebung findet natürlich im Relief statt und die unberechtigt malerische, perspectivische Behandlung desselben ist jener in der Anm. zu §. 643 erwähnte Punct, worin auch die Italiener ganz über das Plastische hinausgehen; das Relief überspringt denn seine Grenzen bis zur völligen Nachahmung von Räumen, wo man in ein bewohntes Inneres hineinsieht. Vor Allem nun ist zur gerechten Würdigung dieses Styls geltend zu machen, was wir ebenfalls zu §. 415, 2. vorbereitend schon aufgestellt haben: rauhe, harte, eigensinnig individuelle Formen können noch plastisch sein, wenn sie Gewaltigkeit, wenn sie die Gediegenheit des Mächtigen und Großen tragen. Das Mittelalter bewahrt, auch in Deutschland, aus den Zeiten heidnischer Naturkraft immer noch einen Zug vollwiegender, in sich ungetheilter, ungebrochener Menschheit, der selbst die Härte barbarischer Form plastisch adelt; man sehe nur z. B. die Großheit des Styls in mehreren von Ad. Krafts Stationen zu Nürnberg oder den Kopf Christi am Oelberge vor der S. Leonhardskirche in Stuttgart. Was durch diese Großheit nicht entschuldigt ist — und es ist wahr, daß sie weder da, wo sie ist, mit allen Härten versöhnt, noch überhaupt allgemein hervortritt, sondern das deutsche Wesen auch hier neben dem Großen ungeschickt wahllos nach dem ganz Platten greift — das wird gedeckt zunächst durch die Beziehung zur Baukunst. Ihrem Zuge folgt diese Bildhauerei viel unselbständiger, als im Alterthum: von der selbständigeren Aufstellung an den Façaden, in den Vorhallen zieht sie sich mehr und mehr in die Hohlkehlen der Portale, wo die Statuen von der Architektur sogar in schiefe Aufstellung gedrängt werden, unter Baldachine, in Tabernakel an und auf Strebepfeilern, Tragpfeilern, zwischen das Ornament der Chorstühle, Sacramentshäuschen, Lettner zurück und geht so im Zuge der architektonischen Bewegung als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Vom Altare vorher von der Malerei verdrängt nimmt sie als Schnitzwerk einen Theil desselben wieder ein und liebt hier wie am Chorgestühl und andern geschützten Stellen das weichere Holz, womit der herrschende ornamentistische Charakter noch bestimmter ausgesprochen ist. In dieser

Digitized by Google

Stellung, als eine verſtärkt ausblühende Ornamentik, wird ſie in neuem Sinn maleriſch, nämlich eben als Blüthe einer an ſich ſchon in gewiſſem Sinn maleriſchen Architektur; aber auch dichteriſch, indem ſie das Epos der religiöſen Phantaſie noch beziehungsreicher, als im griechiſchen Tempel, namentlich allerdings auch in den Zuſammenſtellungen der Statuen am Portal mit dem Relief ſeiner Bogen-Füllung, entfaltet und ausſpinnt. Einzelne Gebäude, wie der Campanile zu Piſa, geben die Anknüpfung zu einem Ueberblick über die ganze Weltgeſchichte. — Iſt nun der Styl der Bildnerkunſt hier an ſich ſchon ein maleriſcher geworden, ſo iſt es nur natürlich, wenn die vollkommene Bemalung auch wirklich hinzutritt; die eckig harten Formen bedürfen hier der Farbe zu ihrer Milderung, wie in Wirklichkeit eine intereſſante, aber nicht normal ſchöne Geſichtsbildung nicht ohne Farbe gefällt. In der Holzſchnitzerei iſt zudem die Farbe ſchon durch die Trockenheit des Tons, den das Material hat, nahe gelegt. Hier iſt es denn, wo das Bemalen bis in die Einzelnheiten der Adern hinein völlig wie in der ſelbſtändigen Malerei durchgeführt wird, in einem Umfang alſo, wie ihn die Alten niemals kannten. Dennoch ſtellt ſich der geſpenſtiſche Eindruck der Wachsfigur (vergl. §. 608 Anm.) nicht ein: die viele Vergoldung, die Aufſtellung zwiſchen reichem Ornament, der Glanz der Oelfarbe läßt es nicht zur geiſtlos unheimlichen Illuſion kommen und was man raffinirter Abſicht der gemeinen Täuſchung nicht verzeiht, ſieht man der Naivetät, welche die Künſte vermiſcht, bei der übrigen Reinheit des Gefühls und Genialität gerne nach. Dieſe Genialität tritt z. B. in den Schnitzwerken der Syrlin in hoher Vollendung hervor; es iſt hier ein Schwung, eine Wärme der Belebung, welchem dem zwar in Formen reiner plaſtiſchen Styl der Italiener in ſelbſtändiger Höhe gegenüberſteht.

γ. Die moderne Bildnerkunſt.

§. 645.

1. **Die reine plaſtiſche Form wird nach claſſiſchem Vorbild in Italien erneuert, zuerſt mit einem noch der mittelalterlichen Innigkeit angehörigen Ausdruck naiver Anmuth, wobei das Maleriſche mehr nur in der Relief-Compoſition (vergl. §. 644) ſich behauptet. Eine Verbindung dieſer gereinigten Form mit einem gemäßigten charaktervollen Individualiſmus und Naturaliſmus tritt**

als Andeutung eines neuen Styls vereinzelt auf. Bald aber dringt das Malerische in einem andern Sinn ein, nämlich als leidenschaftliche Bewegtheit, welche allmählig in eine aller plastischen Ruhe widersprechende Manier der höchsten subjectiven Aufgeregtheit bei völlig zerblasen behandelten gemein naturalistischen Formen, bald mehr im Sinne der falschen Energie, bald des lüsternen Reizes übergeht und von Italien aus, anfangs vorzüglich in decorativen Anordnungen thätig, sich allerwärts verbreitet. Neben der zweiten Stoffwelt des Mittelalters und des Alterthums ist es vorherrschend die Allegorie, worin sich diese Manier bewegt.

1. Das reine Formgefühl, wie es schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Italienern sich wieder entwickelt, ist eine neue Belebung jenes reiner plastischen Sinnes, den wir schon §. 643 in dem Naturell dieses Volks gefunden haben, durch die nun erst mit vollen Mitteln des Verständnisses in ihrem wahren Wesen erkannte Antike. Das ächt classisch Plastische wird restaurirt: Renaissance. Bei einem Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia tritt dieses Gefühl in der ganzen rührenden und lieblichen Jungfräulichkeit eines ersten warmen Wiederaufathmens hervor. Einen Zug naiver Innigkeit theilen diese Meister noch mit der Zeit des sogen. germanischen Styles. Dabei tritt jene malerische Behandlung des Relief bei den Italienern allerdings gerade jetzt erst in ihrem ganzen Umfang auf, dafür entschädigt aber die edle Grazie der Figuren, nirgends mehr, als in den herrlichen Bronce-Thüren des L. Ghiberti. In Deutschland sehen wir die ersten Spuren des Einflusses der Italiener mit diesem Zuge verbunden z. B. bei Veit Stoß; die classisch gereinigten Formen treten nun aber da und dort in eine Mischung mit einem andern Zuge, dem männlichen, dem stark naturalistischen und individuellen, der jetzt durch sie gemäßigt wird, ohne daß er doch das Maaß einhält, auf welches er in der Zeit der reinen antiken Bildnerkunst nach dem strengen innern Stylgesetze beschränkt war. Diese Art von Mitte zeigt sich nirgends merkwürdiger, als in den Werken Peter Vischers; deutlich liegt der Einfluß der Italiener vor Augen, der aber eine nordisch bestimmtere, charaktervolle Markirung des Natürlichen und Individuellen nicht auszulöschen vermocht hat. Vorzüglich am Sebaldusgrab tritt dieser Styl in den Apostelgestalten, dem kleinen Standbilde des Künstlers, noch mehr und besonders lehrreich in den Reliefs auf. Das Gänsemännchen von P. Labenwolf steht auch in der Linie dieser Richtung. Sonst sind es vorzüglich Monumental-Statuen, welche diesen gereinigt charakteristischen Styl darstellen; auch in Italien finden wir ihn z. B. an der Reiterstatue des B. Colleoni in Venedig von Andrea del Verocchio. Wir werden auf die Bedeutung dieser Erscheinung, auf die wichtige Styl-

frage, die mit ihr gegeben ist, zurückkommen. In der späteren Renaissance fehlt es nicht an Werken, die in dieser Richtung liegen, energischen Ritter- und Landsknechtgestalten als Wappenhalter, Ehren- und Grab-Monumente, selbst der Rokoko hat noch schöne historische Büsten; allein es bemächtigt sich der ganzen plastischen Kunstrichtung zunächst ein anderer Zug.

2. Man blicke zurück auf die geschichtlichen Formen des ausgehenden Mittelalters §. 362 ff., dann der ersten Gestaltungen der neuen Zeit §. 366 ff., die Entfesslung des Individuellen, Subjectiven, die Jagd wilder Leidenschaften, welche darauf folgt, die geschweiften, lustigen, bewegten Culturformen neben der noch nicht aufgegebenen hartschaaligen Ritterrüstung; später, nachdem die centralisirende Monarchie ihren modernen Thron in Frankreich aufgerichtet, den Sinnenkitzel der eiteln Aufklärung mit seinen Formen; man vergleiche dann die Gestaltung der Phantasie selbst auf diesen geschichtlichen Grundlagen, die „empfindsam gereizte, gewaltsam schwülstige, subjectiv willkürliche" Stimmung der Italiener zur Zeit des restaurirten Katholizismus (§. 473), die völlige Ausbildung dieser Geistesform zur Effecthaschenden Selbstbespieglung und frivol galanten Süßigkeit, wie sie in Frankreich vollendet wird (§. 476) und auch mit der Sentimentalität, die übrigens in Deutschland in tieferer Bedeutung reagirend auftritt (§. 477), sich verbindet: diese Stimmungen reißen denn nothwendig die Bildnerkunst aus allem Gleichgewicht heraus. Frühe schon gibt in Italien ein Donatello den gereinigten Formen etwas von dem leidenschaftlichen Wurf, welchen dann M. Angelo zu jener Ueberkraft, jener feurig bewegten „Hinwendung nach etwas außen Liegendem" (vergl. Burkhardt a. a. O.) steigert, die bei ihm selbst noch so genial groß ist, durch die Genialität ihre Verletzung des plastischen Styls rechtfertigt, aber unnachahmlich doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Das Malerische ist also jetzt in einer neuen Bedeutung eingedrungen: neben erworbener Kenntniß der plastischen Form-Schönheit beherrscht es nicht mehr blos die Composition im Relief, sondern als Affect den Ausdruck und die Bewegung. Es ist darin ein so bewußtes Wirken auf Eindruck, daß man diese Erregtheit auch eine dramatische nennen kann, und an die Poesie ist man überdieß dadurch erinnert, daß diese Plastik namentlich decorativ auftritt; d. h. sie folgt nicht mehr dem Zuge der Architektur im Großen und Ganzen, diese ist ja jetzt nicht mehr die gothische, aber sie schmückt mit sinnreichen Anordnungen, Reliefs, zahlreicher Statuetten einzelne Theile derselben, insbesondere Grabmäler im Innern, und sucht darin eine cyklisch beziehungsreiche Einheit von wirklichen Darstellungen und allegorischen Beziehungen; dieß ist nicht mehr ornamentistisch, sondern eine freie, planmäßig überlegte Anordnung, wobei der Bildhauer

Digitized by Google

auch das Architektonische, an das er diese Auszierung heftet, für seinen Gesichtspunct selbst componirt. Zur völligen Auflösung aller plastischen Gesetze wird die Manier des leidenschaftlich Bewegten, dramatisch Fortgerissenen durch Bernini ausgebildet. Das plastische Gleichgewicht, die Ruhe in sich ist rein weg, ein auswärts liegender Magnet scheint an allen Enden auf die Gestalt zu wirken und sie aus ihrem Centrum herauszuwirbeln, auch in die Gewänder und in die Haare fährt es wie ein zerzausender, aufwühlender Wind. Eine besondere Form, die neben dem heroischen Auffahren herrscht, ist der Ausdruck ekstatischer Verzücktheit, wie ihn überhaupt der aufgeregte Katholizismus nach der Restauration pflegt. Neben dem Schwulste der falschen Kraft wird nun aber auch die Süßigkeit und der lüsterne Reiz der falschen Grazie aufgenommen und zu einem Zweige dieser Richtung ausgebildet. Daß die Formen an sich, obwohl man seit der Renaissance das plastisch Schöne wieder erkannt hat, in dieser Herrschaft der Manier ebenfalls aus Rand und Band gehen müssen, erhellt von selbst; ein neuer Naturalismus dringt ein, nicht mehr der tüchtig herbe des Mittelalters, sondern ein gemeiner, vom zufälligen Modell entnommener: „Bernini suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertreiben zu veredeln und seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel" (Winkelmann G. d. K. B. 2, S. 43). Der Muskel wird zum aufgedunsenen Ballen, die erhitzte Ader schwillt und wo das Weiche gesucht wird, zittert das schwammige Fett. Diese Manier hat sich wie der frühere Styl der noch tüchtigeren Renaissance von Italien aus vor Allem nach Frankreich verbreitet; hier wird das Theatralische, was an sich schon in ihr liegt, durch die den Franzosen ihrem Naturell nach eigene Richtung auf solchen seiner Wirkung selbstgefällig bewußten Effect, hier besonders auch das Süße und der falsche Reiz auf seine Höhe getrieben. An bedeutenden Talenten, die innerhalb der Verirrung Geniales leisten, fehlt es jedoch weder hier, noch in Deutschland, wohin diese Formen, wie über Spanien und England, sich verbreiten (Schlüter). Was nun die Stoffwelt betrifft, so wird wohl im Einzelnen das geschichtliche Leben selbst in Monumental-Statuen und einfach menschlichem Genre mit frischer und kräftiger Hand ergriffen; es ist zu 1. erwähnt, daß selbst der Rokoko sich namentlich noch durch schöne historische Büsten auszeichnet; das Wichtigere aber ist, daß diese Epoche kein Bewußtsein davon hat, wie unvereinbar ihre Manier mit den Gegenständen der zweiten Stoffwelt ist, daß sie vielmehr ihren höchst subjectiven Geist ohne Scrupel in die vom naiven Glauben geschaffene, objectiv ernste mythische Gestaltenwelt des Mittelalters und freilich hart daneben in die seit der Renaissance mit Begierde aufgegriffene antike Götter- und Heroenwelt hineinschüttet und außerdem, daß diese

Digitized by Google

Geſtalten in ihrem Bewußtſein zu bloßen Allegorien geworden ſind, im heißen Treibhaus ihrer aufgeregten und doch hohlen Phantaſie eine überquellende neue Allegorienwelt hervortreibt. Die Unnatur wird hier überhaupt doch mit einer gewiſſen Naivetät betrieben.

§. 646.

Die neue Zeit kehrt zum wahren Verſtändniſſe der Antike und des bildneriſchen Stylgeſetzes zurück; allein durch die kritiſch vollzogene Auflöſung des Mythus und die vollendete Ungunſt der Culturformen iſt ſie im Gebiete des ausdrücklich Idealen und ſelbſt des allgemein und rein Menſchlichen auf den ſchmalen Raum der Reproduction durch künſtleriſche Rückverſetzung eingeſchränkt. Dagegen entwickelt die moderne Bildnerkunſt ein größeres Maaß eigener Lebenskraft im Gebiete des geſchichtlich Monumentalen, worin jener Anſatz eines mittleren Styls zwiſchen dem claſſiſch reinen und dem naturtreuer individualiſirenden (§. 645, 1.) als ein der Fortbildung fähiger Keim ſich erweiſt.

Die Auflöſung der zweiten Stoffwelt iſt in §. 466 ausgeſprochen. Die Sculptur iſt aber eine weſentlich Götterbildende Kunſt; die Reinheit der Form im Sinne der directen Idealität, wonach die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſetzt ja Götter voraus. Im Begriffe der Verſöhnung der Subjectivität mit der Objectivität, der als das Weſen des modernen Ideals aufgeſtellt iſt, liegt allerdings auch dieß, daß wir die Natur der tranſcendenten Weſen, nachdem wir nicht mehr in die Illuſion ihrer wirklichen Exiſtenz verwickelt ſind, erſt recht erkennen und verſtehen; auch iſt in und zu §. 466 zugegeben, daß wir ſie unter Anderem auch noch müſſen bilden dürfen, ſo wie im Schluß der Anm. zu §. 444 die Unentbehrlichkeit der Allegorie in der bildenden Kunſt bereits angedeutet iſt. Ganz ohne Götter und Allegorien kann die ſtumme Bildnerkunſt, wo ſie eine inhaltsvolle Idee in der Abbreviatur Einer Geſtalt oder weniger Geſtalten ausdrücken ſoll, gar nicht auskommen. Allein dieß iſt kein wahres Leben, keine Kunſtwahrheit mehr; es iſt eine formale Reſtauration; vollends die Bildung neuer tranſcendenter Weſen führt zu Lügen, wie die einer Bavaria, wo die ſtylvolle Ausführung eines inhaltloſen, rein hohlen Gedankens den peinlichſten Widerſtreit der Empfindung erregt. Ueber die vollendete Ungunſt der Culturformen vergl. §. 376, 2. Sie hat uns auch den Boden des Genre, wo es gilt, ſchöne und glücklich entwickelte Menſchheit in ihren allgemeinen Zügen ohne hiſtoriſches Datum im Abglanze der Götterſchönheit darzuſtellen, auf äußerſt ſchmale Grenzen eingeengt. Wir ſehen kein Nacktes, kein frei fließendes Gewand,

Digitized by Google

keine schönen Spiele mehr. Ein Fischer, eine Fischerinn, ein Ballonschläger, eine Amazone u. s. w., das tritt oft glücklich gelungen, aber in kümmerlicher Vereinzelung auf. Das Auge sieht aber überhaupt nicht mehr plastisch, die Phantasie ist nicht mehr plastisch gestimmt, dieß ist schon in §. 468 ausgesprochen. Unter diesen Umständen hat die Rückführung unserer Erkenntniß zur wahren Anschauung der Antike, vermittelt durch den großen Winkelmann, dann durch die Wiederauffindung antiker Kunstwerke aus der besten Zeit griechischer Sculptur zu keiner neuen Blüthe dieser Kunst führen können. Wohl ist, nachdem Canova zwischen die Ausläufer des Berninischen Styls und die Erneuerung der reinen plastischen Schönheit in die Mitte getreten, ein Dannecker der letzteren schon näher gekommen war, der große Regenerator Thorwaldsen erschienen, wohl sind ihm bedeutende Künstler, namentlich auch in Deutschland, gefolgt, aber es bleibt dabei, daß in dem idealen Gebiete Alles blos Reproduction durch geistvolle Rückversetzung in ein entschwundenes Phantasie- und Kunstleben ist, ähnlich wie eine gelungene Aufführung griechischer Dramen auf unseren Bühnen. Die ideal schöne Form bleibt für uns eine Restauration wie der Olymp. Dagegen sucht nun der §. mit Rückweisung auf §. 645, 2. eine Linie zu bezeichnen, auf welcher die moderne Sculptur mit vollerer Kraft fortzuleben die Aussicht hat, in einem Zustande, worin (um bei einem schon gebrauchten Bilde zu bleiben) der eine Lungenflügel, der ihr geblieben, so erstarkt, daß der Verlust des andern verschmerzt wird. Wir werden in andern Künsten deutlicher bestimmen können, von was es sich hier handelt; wir werden in der Poesie sehen, wie es einen Styl geben muß, der Shakespeares Naturalismus und Individualismus mit dem Princip classisch idealer Schönheit zu einem Dritten, Höheren vereinigt, worin die Verirrungen und Barbarismen jenes nordischen Stylprincips sich ausscheiden, während seine Charakterschärfe in der Läuterung sich erhält. Nicht ebenso bestimmt können wir von der Bildnerkunst aussagen, daß sie auf dieß Ziel loszusteuern habe; zu tief liegt in ihrem Wesen die direct ideale Schönheit, als daß ein solcher mittlerer Styl zwischen dem Antiken und Mittelalterlichen, dem Südlichen und Nordischen, wenn sie ihn findet, nun eine volle Blüthe dieser Kunst genannt werden könnte. Aber etwas ist daran; jener Styl Peter Vischers hat etwas von Shakespeare; es muß dahinaus eine zwar nicht schwunghaft reiche, aber doch tüchtige Zukunft liegen. Die besten Werke eines Rauch, Schwanthaler, Rietschel liegen, nachdem J. G. Schadow mit einem stylistisch ungebundneren, aber warmen Naturalismus vorausgegangen, auf diesem Wege einer Durchdringung geschichtlich herberer, individuell charaktervoller Formen mit einem Stylgesetz, das sie doch im Sinne strengerer Großheit und reineren Maaßes bindet, als dieß die gothische Zeit, dann auf andere Weise die späte

Digitized by Google

Renaiſſance und der Rokoko that. Es handelt ſich vorzüglich um Denkmal und Grabmal, im Material um das Erz, in der Compoſition um Relief, Statue und namentlich Statuengruppe, wie wir denn insbeſondere auf den Werth der aufgelöſten Gruppe in der Art jener Lyſippiſchen turma Alexandri zu §. 628, 2. hingewieſen haben. Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen.

Digitized by Google

Anhang.

Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk.

§. 647.

In mannigfachen Uebergängen aus der untergeordneten Tektonik (§. 596) 1.
heraustretend ergreift die Bildnerkunst das Zweckmäßige, um es zu verschönern (vergl. §. 546); insbesondere legt sie sich als umgekehrtes oder eigentliches Relief an kleine Flächen in der Stein- und Stempelschneidekunst. Diese Zierplastik bringt zwar auch ganz freie Werke hervor, die aber vermöge der Kleinheit ihres Maaßstabs nur zur schmückenden Aufstellung dienen. Eine 2
Bildnerkunst in lebendigem Naturstoff (§. 548) ist die Gymnastik, nicht als Uebung, sondern als vollendete Fertigkeit, die im festlichen Spiele, insbesondere durch Wetthampf, aufzeigt, wie sie die leibliche Erscheinung zum lebendigen Kunstwerke durchgebildet hat.

1. Wie die Baukunst als untergeordnete Tektonik mit ihren unendlichen Ornament-Formen, so dringt nun die Bildnerkunst in das unmittelbare Leben ein, dient ihm als blos anhängende Schönheit, quillt an allen Orten wie ein unter dem rauhen Boden der Nothdurft verborgenes Leben hervor und scheint, indem sie in unendlichen Bildungen aufsproßt und das Harte, das Nackte umrankt, dem erfreuten Auge sagen zu wollen, daß die organische Form und vor Allem ihr Höchstes, der schöne Mensch, das Geheimniß der Erde ist. Wir nehmen hiemit als Aufstellungsgrund für den ersten Zweig blos anhängender Kunstform auch hier zuerst die Verschönerung des Zweckmäßigen aus §. 546 auf. Zum Zweckmäßigen gehört auch das Angenehme, das als ein Ueberschuß des Zweckmäßigen zu fassen ist: die Zierplastik schmückt nicht nur Solches, was einem geforderten Zwecke dient, sondern auch Solches, was an sich überflüssig und selbst bereits Schmuck, Mittel zum schöneren Lebensgenuß ist. Das Gebiet, das hier vor uns liegt, ist schon in §. 596 2. berührt, ja betreten, denn es gibt keine feste Grenze zwischen der untergeordneten Tektonik und der Zierplastik, weil jene im Ornament wie die Architektur im Großen bereits in die Nachbildung organischer Form hinüberblüht. Wir sahen das Plastische auftauchen, wo die runde Linie herrscht, ein-

Digitized by Google

treten, wo die Zierrath Organisches nachbildet, ausdrücklicher in dem Grade sich herausarbeiten, in welchem ein Geräth, Schmuck u. s. w., namentlich vermöge seiner Kleinheit, ganz in organische Formen sich auflösen läßt. Die feine Symbolik, durch welche der ächte Künstler Zweck und Bedeutung des Gegenstands ausspricht, ist dort in Anm. 2. besprochen. In das Gebiet dieser anhängenden Plastik gehört denn namentlich ein Miniatur-Relief, das sich an kleine Flächen legt. Zunächst zum Zwecke des Siegelns wird auf eine harte Fläche ein kleines Bildwerk vertieft eingegraben: ἔντυπον, ἔγγλυφον, intaglio; ein umgekehrtes Relief, das im Abdrucke zum eigentlichen wird. Erst in der späteren Zeit des Luxus fing man im Alterthum an, diese Siegel an Ringen zu tragen. Hier pflegte man denn vor Allem edle Steine zu wählen, denn die Zierplastik legt mit Fug und Recht einen Werth auf die Kostbarkeit des Materials und das Siegel sollte ja nun zugleich Schmuck sein (daher: Gemmen); bei Aermeren vertrat Glas die Stelle (Pasten). Als Beispiel freien Spiels mit Analogien im Ornamente mag hier noch angeführt werden, daß die Griechen die Fassung des Steines in Gold, da ihnen dabei der in der Schleuder ruhende Stein einfiel, gewöhnlich in dieser sinnreichen Form behandelten. Bei diesen Arbeiten galt es nun, im kleinsten Maaßstabe, bis zu dem Grade, wo das Werk mit der Lupe gesehen sein will, im härtesten Material, also mit den größten technischen Schwierigkeiten doch die reinste Kunstform zu entwickeln, und die Griechen haben diese Aufgabe in unerreichter Vollendung gelöst, wiewohl die Kleinplastik des Luxus begreiflichermaßen nicht in der Epoche des hohen, sondern erst des schönen, rührenden Styls (Skopas und Praxiteles) gewöhnlich wird und ihre volle Ausbildung erst zur Zeit des Lysippus durch einen Pyrgoteles erhält. Je mehr nun bloßer Schmuck, desto mehr wird die eingetiefte Form zwecklos und tritt in der makedonischen Zeit an die Stelle des Eingeschnittenen das eigentliche Relief: ἔκτυπον, ἀνάγλυφον, cameo; bei durchsichtigem Stein erschienen aber, gegen das Licht gehalten, auch die Intaglien als Relief. Verschiedengefärbte Lagen des Edelsteins, namentlich Onyx, wurden, wie neuerdings die innere Schichte gewisser Muscheln, zu einem Anfluge von Polychromie benützt. Dieß kleine Relief dient nun nicht mehr blos als Ring, sondern wird an kostbarem Geräthe, wie Bechern, Leuchtern u. s. w. angebracht, eine Sitte, die namentlich auf das frühere Mittelalter überging; unsere Zeit liebt es an Brochen u. dgl. Es gehört nun diese kleine Welt mit allem verzierenden Werke des Bildners, namentlich dem größeren Relief, das an Gefäßen, Waffen, Geräthe aller Art im verschiedensten Material durch verschiedene Arten der Technik sich anschmiegt, in Ein Gebiet zusammen, sie fordert aber diese besondere Hervorhebung, weil wunderbar bei so

kleinem Maaßstabe die griechische Künstlerhand den ganzen Stoff der Sage, Mythologie, Genre, Porträt in den herrlichsten Stylformen wie durch einen unendlich verkleinernden Spiegel gebrochen und dieß niedliche ideale Spiegelbild, leicht tragbar, daher den Menschen auf Tritt und Schritt begleitend auf die unmittelbarste Wirklichkeit geworfen, so zu sagen in die engste Ritze derselben getrieben hat. Einem äußern Zweck enger verschwistert bleibt diese kleinste Plastik als Stempelschneidekunst, welche die Münze zum Kunstwerke bildet; obwohl der blos äußere Zweck auch hier verschwindet, wenn die Münze nicht Verkehrsmittel ist, sondern zum Andenken an große Ereignisse, zur Ehre bedeutender Menschen geprägt wird (Medaillon). Wir haben den hohen Schwung, die Energie des Gepräges, wodurch die griechische Kunst, besonders in Sicilien, auch auf diese metallischen Flächen den verkleinerten Wiederschein ihrer stylvollen Idealwelt gezaubert hat, bekanntlich nicht wieder erreicht. — Ganz frei von unmittelbarer Anlehnung wird die Zierplastik in kleinen Figuren, die zum Schmuck auf Schränke, Tische, kleine Consolen aufgestellt werden; sie bleibt aber auch hier bloße Zierplastik, weil solche Dinge von Producten der Zweckmäßigkeit zwar gelöst, aber doch nur zur Ausschmückung derselben in beliebiger Aufstellung bestimmt, daher auch klein, beweglich, portativ sind. Allerdings beginnt die Zierplastik, wie zu §. 609 gesagt ist, eigentlich schon da, wo das Werk die natürliche Größe nicht übersteigt oder auch nur mäßig unter sie herabgeht, allein wenn die Kunst einmal die schwungvolleren Größen-Verhältnisse aufgibt, da beeilt sie sich lieber, durch völlige Kleinheit des Maaßstabs zu zeigen, daß hier nicht monumentaler Boden ist. Bei diesem Kleinwerk ist der Künstler ebenfalls berechtigt, den Werth des Materials ganz wesentlich mitwirken zu lassen, da in allem nur Anhängenden solche Rücksicht ihr gutes Recht hat: edle Metalle, Elfenbein, edle Hölzer mögen durch Glanz und Farbe das Auge reizen und erfreuen. Daneben darf die Kunst hier füglich auch als Kunststück auftreten, nur fordern wir, daß sie zugleich Kunst bleibe und Styl zeige. Auch dieß verstand Niemand mehr, als die Griechen, die in der sog. Mikrotechnik bis dahin gingen, daß sie Viergespanne bildeten, die eine Fliege bedecken konnte und die doch in Formen plastisch schön waren, wie jene mikroskopischen Gemmenbilder. In neuerer Zeit hat sich die Rokoko-Periode, deren Manier in diesem Gebiete noch am gefälligsten ist, sehr fruchtbar in Zierfiguren erwiesen, namentlich im Komischen viel Niedliches und Ergötzliches hervorgebracht. Natürlich darf in der Zierplastik das Komische sich freier entfesseln, satyrisch als Caricatur auftreten und so das Moment in Wirkung setzen, das in §. 547 als Grund der Aufstellung eines besondern Zweigs ausgesprochen ist; allein zu einem eigentlichen Zweige darf es die Bildnerkunst auch hier

Digitized by Google

nicht treiben, vergl. die Anm. jenes §. Die neueste Zeit versieht das ausschmückende Bedürfniß vorherrschend durch mechanische Nachbildungen. Dieses Moment, das im §. 549 als einer der Eintheilungsgründe für die anhängenden Zweige aufgeführt ist, haben wir hier im §. nicht besonders aufgeführt, es wird erst in der Malerei wichtiger; in der Plastik ist der Abguß und Abdruck von Kunstwerken mittelst verkleinernder Formen in Gyps, Thon, Glas, Erz, Kupfer, Eisen, Zink, Gutta-Percha, Wachs, Papierbrei u. s. w. bis zu Tragant und Zucker herunter nur ein Mechanisches, das freilich in der letzten Ueberarbeitung zum Theil noch der feineren, künstlerisch gebildeten Hand bedarf, dessen Werth aber nicht verkannt werden soll, denn dieser Nebenzweig vervielfältigt das Kunstwerk, streut es in das Leben, in die Wohnung des Bürgers und wirkt so zur Verbreitung des ästhetischen Sinnes, zur Veredlung des Daseins.

2. Wir haben die Gymnastik an andern Stellen des Systems in doppelter Beziehung schon aufgeführt: als *Mittel*, die menschliche Schönheit zu entwickeln, damit der Künstler Gestalten vorfinde, wie er sie braucht (vergl. §. 330. 615), dann aber auch als eine Thätigkeit, die in ihrer Ausübung unmittelbar der Kunst *Stoffe*, Gruppen, Scenen darbietet, sowohl in ihrer gewöhnlichen (vergl. §. 348 Anm. 2.), als auch namentlich in ihrer festlichen (§. 329). Die letzte Form nehmen wir jetzt wieder auf, aber in anderer Bedeutung, nämlich nicht als Stoff für die Kunst, sondern als ein Schauspiel, ein Kunstwerk für sich: die Gymnastik, die nicht den Leib als Seelen- und Charakter-Organ erst bildet, sondern die gewonnene Bildung desselben rein aufzeigt, so daß dieß Aufzeigen Selbstzweck ist, tritt nun auf als eine lebendige Plastik, die nur darum blos anhängende Kunstform ist, weil sie in lebendigem Naturstoffe darstellt. Hier macht sich also dasjenige Moment geltend, das in §. 548 als Grund eines besondern Zweigs anhängender Kunst aufgestellt ist. — Die Gymnastik, welche die Schönheit aufzeigt, die sie als Uebung ausgebildet hat, ist *Spiel*, d. h. Thätigkeit um der Thätigkeit willen mit blos scheinbarem Zweck, Thätigkeit als reine Form, aber ein durch die Kunst erhöhtes Spiel. Sie tritt zunächst auf als reine Aeußerung des gewöhnlichen Spieltriebs, als harmlose Ergötzung, die nicht auf Zuschauer berechnet ist. Hievon ist sodann eine zweite Stufe zu unterscheiden: die Gymnastik als ernste, zwecksetzende Uebung, die aus dem Spiele das Geeignete ausscheidet, um es eben für ihren Zweck zu verwenden. Daneben erhält sich das ursprüngliche Spiel als eine Nachbarform der Gymnastik, welche mehr und weniger ist, als diese: mehr, weil sie zwecklos ist, ein freier Selbstgenuß des aus Geschäft und aus bloßer Befriedigung der Sinnlichkeit zur harmonischen Bewegung seines einfachen,

Digitized by Google

ungetheilten Wesens entlassenen Menschen, des Menschen in seiner reinen und hohen Kindheit; weniger, weil die Gymnastik als ernstes, Zweck-setzendes Mittel erst eintreten muß, um die höhere, dritte Stufe möglich zu machen, nämlich das Spiel in der gesättigten Bedeutung, welches mit der Absicht, daß es geschaut werde, eine große Entfaltung der gewonnenen Kraft, Gewandtheit, Schönheit künstlerisch anordnet und diesem Schauspiele den gewichtigen Ernst der tieferen Bedeutung verleiht: daß eine Gemeinde, ein Volk seine Kraft, seine Fülle und Schönheit sich selbst zeige, darin seiner nationalen Tüchtigkeit sich bewußt werde und die pflegende, segnende, schützende Gottheit als den innern Genius eines allseitig und harmonisch entwickelten Volkslebens gegenwärtig anschaue. Das Spiel der ersteren, zufälligeren Art verhält sich dazu wie die wildwachsende Blume zum wohlgeordneten Strauß, zu einem paradiesischen Garten; doch empfängt es von dieser höheren Form selbst auch Rhythmus und Reichthum. Die Griechen waren unendlich erfinderisch in solchen harmlosen Spielen, die bei uns mit aller übrigen Frische des Lebens mehr und mehr verkommen, und das Ballspiel der Nausikaa und ihrer Gefährtinnen mit taktmäßiger Bewegung und Gesang mag uns sagen, wie auch solche kindliche Belustigung zum kleinen Kunstwerke wird. Mit dem Verfall der Volksfeste haben wir aber auch die höhere Form, das nationale Festspiel so sehr eingebüßt, daß wir die frei ästhetisch sich aufzeigende Gymnastik eigentlich nur noch in der Aftergestalt kennen, wo sie von Kunstreitern, Gauklern, Seiltänzern um Geld gezeigt wird. Da hat die Gymnastik ihre ethische Bedeutung verloren; sie gilt nur als körperliche Virtuosität, wie denn die neuere Zeit überhaupt gewohnt ist, sie auch in ihrem Uebungszweck nur physisch aufzufassen, ein Beweis, daß ihr der Grundbegriff, der Begriff des Bandes, abhanden gekommen ist. Die Gymnastik ist in ihrem innersten Wesen kein sinnliches, sondern ein geistig sittliches Thun, indem sie den Leib als bloßen Stoff *tödtet*, um ihn zum Organ und Bilde des bewohnenden Geistes zu *beleben*, und indem sie den Leib des Einzelnen als einzelnen Stoff tödtet, um ihn zum organischen Gliede des Volks-Ganzen in seiner Gesammtbewegung, wesentlich auch der wehrhaften zu erwecken. Sie quält und schüttelt daher die träge Masse recht tüchtig, damit sie nicht zum faulen Ballaste des Geistes, zum isolirten Klumpen werde, und die Asceten der falschen Religion, wie die negativen Moralisten und überhaupt alle Barbaren der Bildung bedenken nicht, daß der Leib, der aus Verachtung des Sinnlichen gymnastisch nicht durchgearbeitet, nicht ausgewickelt wird, genau ebenso zum Sumpfe herabsinkt, worin die roheste Sinnlichkeit sich ausheckt, wie der Leib des grobsinnlichen Menschen in üppiger Blüthe verwesend den unsterblichen Geist mit seiner Verfaulung ansteckt. Nimmt nun der Geist

Digitized by Google

vermittelst dieser Durcharbeitung seinen Leib erst an sich, so scheint er auch erst dadurch wahrhaft aus ihm heraus und die Gymnastik ist so das Band, welches die Einheit schafft im Wesen des Menschen, und diese Einheit ist Schönheit. Die Barbaren der Bildung bedenken auch dieß nicht, daß die Schöpfung der Schönheit, zu welcher der Wille durch allseitige Ausbildung den Leib entfaltet, Pflicht ist, indem das Sittengesetz dem Menschen nicht freistellt, ob er dem Mitmenschen in seiner Gestalt ein Zerrbild der Menschheit aufzeigen will oder ein wahres Bild. Die Griechen wußten wohl, was sie thaten, wenn sie die Schönheit wie eine Tugend ehrten; sie wußten wohl, daß, wo Geschlecht auf Geschlecht bemüht ist, den Körper zu dem auszubilden, was er sein soll, die Formen sich allgemein zu der Reinheit entwickeln müssen, die der Einzelne durch den Adel seines innern Lebens und die besondere künstlerisch gymnastische Arbeit zur volleren Schönheit zu erheben wirklich fähig ist. Die Gymnastik ist also wesentlich die Thätigkeit, worin der Wille die sinnliche Erscheinung des Menschen durch seine bildende Arbeit als die Realität seines Geistes setzt, sie ist die Kunstschöpfung des sinnlichen Daseins, absolute Grundbedingung im Versöhnungsprozesse der Persönlichkeit, worin sie ihre Gegensätze, Geist und Leib, zur Harmonie erhebt (vergl.: D. Gymnastik d. Hellenen u. s. w. von Otto Heinr. Jäger). Hier aber haben wir die Gymnastik nicht unter dem Standpuncte der Pflicht, unter den sie unbedingt zu stellen ist, sondern als die schon vollzogene Kunstschöpfung des Leibes zu betrachten, welche ihr Werk im festlichen Schauspiele aufzeigt. Das Aufzeigen wäre jedoch zu sehr bloße Form, wenn nicht ein Reiz des Zweckes, ein Sporn für den Gymnastiker hinzuträte, wie solcher in dem Eifer, seine Aufgabe zu lösen und Beifall zu gewinnen, noch nicht in hinreichender Kraft enthalten ist: das Aufzeigen muß Kampf sein, aber nicht ernster Kampf, sondern Wettkampf um einen Ehrenpreis, sei es, daß der Wetteifer nur darin besteht, daß Mehrere gleichzeitig dieselbe Uebung ausführend darstellen und jeder den andern zu übertreffen sucht, oder daß sie im Scheine feindlichen Kampfs gegeneinander sich angreifen und zu überwinden streben (wie im Ringen u. s. w.); beides umfaßt der Begriff der Agonistik. Ausgeschlossen ist nicht Gefahr, denn ohne diese gibt es keine Gymnastik, aber rohe Form und bitterer, blutiger Ernst; das Athletenwesen mit seinem wilden Faustkampf und Ringfaustkampf (Pankration) war Ausartung der Agonistik, die römischen Gladiatorenspiele reine Scheuslichkeit. Es wäre nun eine schöne Aufgabe, in einer Aesthetik der Gymnastik alle Hauptformen derselben so aufzuführen, daß an jeder gezeigt würde, wie sie zunächst vorzüglich einen Theil des Organismus und diesen Theil in anderer Richtung und Weise, als jede andere, in Anspruch nimmt, von da aus aber die Bewegung

über die ganze Gestalt verbreitet; es entstünde eine Reihe schöner Bilder, das Bild des Läufers, Springers u. s. w.; dann wäre darzustellen, wie in den combinirteren Uebungen diese verschiedenen Bilder sich vereinigen und das Einzelne würde nun zum Systeme eingesammelt; einen gediegenen Grund für eine solche Anschauung der Gymnastik hat die genannte, nur in der Darstellung zu sehr überfruchtete Schrift von Jäger gelegt. Wir geben nur eine flüchtige Uebersicht, wobei wir von Allem absehen, was nur Vorschule ist. Erstens: Einzelthätigkeit ohne Kampf, d. h. ohne (scheinbar) feindliches Messen der Kräfte. Bewegung in die Höhe oder Höhe und Weite zugleich: freier Sprung (hauptsächlich die Füße betheiligt), Stabsprung (Arme mitbetheiligt), beides über Hindernisse oder ohne solche. Bewegung in die Weite: Lauf (wieder hauptsächlich die Füße betheiligt), frei oder mit Hindernissen (d. h. mit Sprung über Gräben u. s. w., mit Tragen von Waffen, Fackeln verbunden), hiezu Schwimmen, wo mehr die Arme wirken; Verbindung der Vorwärtsbewegung mit den Kräften des Thiers oder mit einem mechanischen Mittel oder mit beiden zugleich: Reiten, Schiffen, Fahren. Wurf mit dem Stein, Ball (schönes Ballone-Spiel in Italien), Diskus, Schleuder, Speer, Unterschied der Schönheit in Kern- und Bogenschuß; der Fortschritt zu erleichternden Mechanismen bricht der gymnastischen Schönheit ab, so zuerst Pfeil und Bogen, dann Armbrust, dann vollends das Schießgewehr. Zweitens: Kampf als scheinbar feindliches Messen der Kräfte; ohne Waffen: Ringen, Betheiligung aller Glieder (der Faustkampf fällt nach Obigem weg); mit Waffen: Schwert oder Degen auf Hieb oder Stoß oder beides; Lanzenstoß zu Fuß, zu Pferd (Turnier), zu Schiff (Schifferstechen). Einfach vereinigten die Griechen in ihrem Pentathlon (Lauf, Sprung, Wurf des Diskus, des Speers, Ringen) die wesentlichen Formen, um die Vollendung des Organismus nach allen Seiten zu entfalten, und der Pentathlet war zwar nie in Einer Form so stark, wie der, welcher sich nur in ihr zeigte, aber er war durch diese Allseitigkeit der edelste, vollendetste, geehrteste, schönste Wettkämpfer. Drittens: Gesammtbewegung und Kampf von Massen; hier tritt ein neues Element, das zwar in Griechenland auch bei den andern Formen nicht fehlte, mit Nothwendigkeit ein, nämlich das Rhythmische, denn Massenbewegungen, Evolutionen, Figurenzeichnen im Großen mit einer geordneten Menschenmenge, die zugleich einen Kampf mit Waffen darstellt oder nicht, setzt wesentlich die Leitung durch Tact und Tempo der Musik voraus. Dieß ist nun aber bereits Orchestik und gehört in den Anhang zur Musik. Wir haben einen Rest der rhythmischen Massenbewegung in der militärischen Evolution und dem Scheinkampf kriegerischer Massen, wie er auch abgesehen vom Uebungszweck als Schauspiel veranstaltet wird, aber es ist ein dürf-

Digitized by Google

tiger Reſt, weil der taktiſche Zweck das freie Spiel der Figuren ausſchließt; übrigens iſt klar, daß die Einübung des Einzelnen zur kriegeriſchen Geſammtbewegung in unſerer Zeit darum ſo ſchwer iſt, weil wir ſonſt keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen kennen. In aller Gymnaſtik bleiben die Griechen ebenſoſehr muſtergültiges Ideal wie in der reinen, ſelbſtändigen Bildnerkunſt, und ihre großen Feſtſpiele glänzen ſelbſt in der ſchwachen Vorſtellung, die wir davon haben, als unerreichtes Bild der höchſten nationalen Herrlichkeit. Das Geſchichtliche gibt in Vollſtändigkeit J. Heinr. Kraufe: Olympia oder d. großen olymp. Spiele u. ſ. w. D. Gymnaſtik u. Agoniſtik der Hellenen. D. Pythien, Nemeen u. Iſthmien. — Endlich muß noch ein weiteres anhängendes Gebiet mit einem Wort erwähnt werden: das Handwerk, das den Körper bekleidet, denn es ſetzt plaſtiſchen (zugleich freilich auch maleriſchen) Sinn voraus. Auch Pferdeſchmuck will mit äſthetiſchem Gefühl behandelt ſein; das wußten die Orientalen, die Griechen, das Mittelalter, und weiß der heutige Orientale beſſer, als die ſtumpfe Mode unſerer Zeit und Welt.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

	§§.	Seite
B. Die Bildnerkunst.		
a. Das Wesen der Bildnerkunst.		
α. Ueberhaupt	597—606	339—370
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	607	370—377
Polychromie, malerische Hülfen	608	378—384
Postament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384—389
Umfang des Darstellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Mensch, Thier	610	389—391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunst: Giebelfeld, Relief	611	391—394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: symbolische Hülfen, Attribut, Gebärdensprache	612	395—399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399—403
Die innere Bestimmtheit, Allgemeines Stylgesetz	614	404—406
Behandlung der menschlichen Gestalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beschränkung im Individuellen und Geschichtlichen	615	406—409
Gegensatz des direct idealisirenden und des individualisirenden, naturalistischen Styls	616	410—414

Digitized by Google

	§§.	Seite
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muskel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Gesichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die besondern Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal	621	425—428
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjectiv innerlichen Geistes	624	435—437
Ruhe der Seele Charakter	625	437—444
Die Composition.		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	444—447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geschlossene Gruppe	628	450—454
Umfassende, cyklische Composition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunst.		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterschieden: Thier, allgemein Menschliches, Geschichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung	633	462—463
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen, Komischen	634	463—465
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungs-Arten der Phantasie	635	465—467
c. Die Geschichte der Bildnerkunst.		
Die treibenden Gegensätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunst des Alterthums.		
Die orientalische Bildnerkunst	637—638	469—475
Die griechische (und römische)	639—641	475—481
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk	647	497—504

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil:

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friedrich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität zu Tübingen.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Drittes Heft:

Die Malerei.

Stuttgart.
Carl Mäcken, Verlagsbuchhandlung.
1854.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. G. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Erste Gattung.

Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Wesen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Bestimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landschaft, zur Architektur. Größe-Maaßstab	661	543—546
Das künstlerische Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealisirung	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealisirung	669—674	561—577
Das Stylgesetz	675	577
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thierische und menschliche Gestalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591
Ausdruck, Affect, Moment, Charakter	682—685	592—609
Die Composition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cyklische Compositionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
γ. Die Landschaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651

Digitized by Google

	§§.	Seite
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	666—669
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen	705	669—671
Nach dem Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	706	672—673
Verbindung mit Landschaft, Thierstück, Geschichtlichem	707	673—674
γ. Das geschichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldensage	709	679—683
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild	710	683—685
Lyrische Form. — Situationsbild	711	685—688
Dramatische Form	712	688—689
Grad des Umfangs	713	689—690
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Style, Unterschied der Technik	714	690—691
c. Die Geschichte der Malerei.		
Die treibenden Gegensätze	715	692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716—717	694—700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen	718—719	700—704
1. Der italienische Styl	720—725	704—723
2. Der deutsche Styl	726—732	723—739
γ. Die moderne Malerei.		
Italienischer Eklecticismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler	733	739—741
Belgien, Spanien, Holland	734—736	741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Classicismus	737	747—749
Deutscher Classicismus	738	749—750
Die romantische Schule	739	750—751
Die neusten Bewegungen	740—741	751—755
Anhang. Die Caricatur	742	756—762
Die vervielfältigende Technik	743	762—768
Die Decorationsmalerei	744	768—771
Die schöne Gartenkunst	745	772—773

Digitized by Google

C.

Die Malerei.

a.

Das Weſen der Malerei.

α. Ueberhaupt.

§. 648.

Indem die Bildnerkunſt nur die Seite der Erſcheinung, nach welcher dieſelbe Gegenſtand des taſtenden Sehens iſt, erfaßt und darſtellt, iſt in aller Gediegenheit ihres Werks doch zugleich ein tiefer Mangel und ein Drang, ihn zu überwinden, zum Vorſchein gekommen. Die Aeußerungen dieſes Dranges weiſen bereits auf eine andere Art der Phantaſie hin, welche auch im verſchönernden Spieltrieb (§. 515, 2.) ihren erſten Ausdruck findet, nun aber in Wirkung treten muß: es iſt diejenige, welche auf das eigentliche Sehen geſtellt iſt (§. 404). Das verhüllte Taſten iſt auch in dieſem noch enthalten, aber nicht mehr als das Beſtimmende, indem es die feſte Form nur in und unter einem Ganzen von Licht- und Farbenwirkung erfaßt und im Rahmen der einzelnen Anſchauung zugleich weſentlich mehr begreift, als die geſchloſſene organiſche Geſtalt. Auch dieſe Art des Sehens ſchließt ein Meſſen in ſich, aber im Sinne freierer Auffaſſung allgemeiner Verhältniſſe des Lichts und der Farbe, ſo wie der Entfernungen. 1.

1. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Lehre von jeder einzelnen Kunſt eine Darſtellung ſowohl ihrer Mängel als Vollkommenheiten iſt, bei der Bildnerkunſt aber mußte die erſtere Seite, welche uns nun zur Malerei herüberführt, mit beſonderem Nachdruck hervortreten, weil nicht zwei Künſte in ſo eigenthümlichem Zuſammenhange ſtehen, ſich ſo eigenthümlich in die untheilbaren Momente der Erſcheinung theilen, wie die Bildnerkunſt und die Malerei. Wir mußten ja in der Erläuterung von §. 597 fragen, warum denn nicht bei dem erſten Schritte zur Nachbildung des perſön-

Digitized by Google

lichen Lebens sogleich das Ganze seiner Erscheinung von der Kunst dargestellt werde? Es mußte der Eintritt der Malerei noch abgehalten und gezeigt werden, warum jener erste Schritt nothwendig noch auf architekturartige Isolirung einer Seite der Erscheinung des nun ergriffenen Stoffes sich beschränken müsse. Es war eine freie Beschränkung; die Bildnerkunst steht als reine, ganze, selbständige Kunst im vollsten Sinn auf eigenen Füßen, und doch wies sie durchaus vorwärts nach ihrer farbenreichen Schwester, der sie die Früchte einer erfüllten Vorbedingung entgegenträgt, überall war ein Drang sichtbar, ihre Mängel zu überwinden: in ganz berechtigter Weise trat er hervor in der bloßen Andeutung der Farbe, in gewissen malerischen Hülfen der Licht- und Schattenwirkung (§. 608), im richtig behandelten Relief; verfrüht und unberechtigt in der vollen Polychromie, im malerisch gehaltenen Relief, in einem plastisch unzulässigen Maaße des Naturalismus und Individualismus, in allzu affectvoller Bewegtheit. Ihre ursprüngliche Vorübung aber hat die Malerei wie alle Kunst im Spiele, und zwar natürlich in demselben Gebiete verschönernden Schmucks wie die Sculptur, nur einem andern Zweige. Zwei Formen sind es ohne Zweifel gewesen, worin diese Kunst im Keime auftrat: die eine bestehend in einem Flechten, Abnähen, Weben, Wirken, das von solchen unorganisch, geometrisch verfahrenden, arabeskenartigen Motiven, wie sie dann als Ornament auch an die Baukunst übergiengen (vergl. zu §. 573 S. 247), allmählich zu schüchternen Versuchen der Nachbildung des Organischen fortschritt. Es ist dieß überhaupt eine der frühesten Aeußerungen des menschlichen Kunsttriebs, die wir noch heute bei allen wilden Völkern finden; die Muster sind bunt, vereinigen das Chromische und Graphische. Dagegen begann nun das graphische Element für sich mit einer andern Form: dem spielenden Einritzen von Zeichnungen auf weiche Stoffe (Blätter, Wachs, Holz,) das sich nach gewonnener Uebung auch an harte Flächen wagte, wie wir dieß in jenem Verfahren finden, das den eigentlichen Koilanaglyphen (reliefs en creux) in Aegypten vorausgieng (vergl. §. 611 Anm.), eine Technik, die aber auch in Griechenland sicher ursprünglich bestand und bekanntlich bis in die späteste Zeit als Skizzenzeichnung, in Marmorplättchen eingegraben (Monogrammen), sich erhalten hat. Die Farbe trat sodann wieder hinzu: man füllte die Umrisse zunächst mit einfachen Farben aus und hatte so Monochrome auf Stein; in Aegypten gieng man von da wieder zur Sculptur zurück, indem man die Formen innerhalb der Umrisse plastisch heraushob. Von diesen Anfängen der Malerei als selbständiger Kunst ist das Anmalen der gegebenen Architektur und Sculptur zu unterscheiden, aber auch ausdrücklich noch einmal anzuführen als Vorübung in der Farbe, die mit der graphischen Vorübung erst sich vereinigen sollte.

Digitized by Google

Der Gesichtssinn spaltet sich in zwei Weisen der Auffassung, das tastende und das eigentliche Sehen. Es ist auch in dieser zweiten noch ein verhülltes Tasten (vergl. §. 71 Anm.), aber es bestimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffassung, wie in der ersten, vielmehr wird die feste und dichte Form zwar wesentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältnisse des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Tastsinn als ein vergeistigter im Gesichtsinne mitgesetzt wäre; es ist aber etwas Anderes, ob der letztere sich auf dieß Tasten ohne wirkliches Tasten isolirt, oder ob er dasselbe nur als flüssiges Moment in dem Ganzen seiner Auffassung wirken läßt. Im letzteren Falle entkleidet die Art der Anschauung den festen Körper in gewissem Sinn seiner Schwere, Dichtheit, überhaupt seiner strengen Körperlichkeit, fühlt diese so zu sagen nur leise, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht- und Farbenwelt auffängt und wieder von sich ausstrahlen läßt. Dieß Verflüchtigen, Verschwebenlassen liegt also schon im subjectiven Acte, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, erst in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiemit ist nun bereits auch der weitere Auffassungskreis des eigentlich sehenden Auges ausgesprochen: es nimmt nicht die geschlossen-organische Gestalt aus dem unbestimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementarisch Ergossenen, wozwischen sie sich bewegt und worin sie athmet, heraus, schneidet nicht wie mit scharfem Messer durch, sondern greift über das dargebotene Ganze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerflosseneren Erscheinungen, und der compacten, organisch gerundeten über, faßt dieß Alles in Eine Anschauung zusammen. Diese breitet sich zunächst natürlich immer so weit aus, als der jeweilig gegebene Gesichtskreis, sie kann sich jedoch beschränken und ausschneidend nur auf einen Theil desselben fixiren, aber auch der Ausschnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum tastenden Sehen, als der Quelle der Bildnerkunst, in §. 599 sogleich die Strenge des Messens gestellt, wodurch dort die Nähe der Baukunst sich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demselben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organischen Gestalt; von dieser Form des Messens gilt jedoch dasselbe, was oben vom mitgesetzten Tasten gesagt ist: es wird zum bloßen, flüchtigen Momente, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den sich das Wesentliche, Eigentliche erst hinziehen, überbreiten soll. Dagegen tritt eine andere Art des Messens hinzu, die allerdings im subjectiven Acte der Anschauung noch unbestimmter ist, als die ebengenannte, und auch in der Arbeit der objectiven Darstellung nicht bis zu der Exactheit der Proportionen-Messung fortgeht: sie bezieht sich auf die allgemeinen Medien und Raumverhältnisse. Die Auffassung der ersteren ist natürlich am weitesten vom strengeren Messen

Digitized by Google

entfernt: ein feines Durchfühlen, Abwägen der Verhältniſſe des Lichts und Schattens, der Farben; beſtimmter, dem Exacten näher iſt die Auffaſſung der räumlichen Erſtreckungen und Entfernungen der feſten Körper, wie denn dieß auf einen Zweig der Wiſſenſchaft führt, nämlich die Lehre von der Perſpective. Die letztere Seite im maleriſchen Sehen iſt es eigentlich, die der Strenge der Proportionen-Meſſung in der Bildhauerei entſpricht; aber nicht völlig, denn im Acte der Anſchauung jedenfalls, den wir zunächſt im Auge haben und genauer, als dieß in §. 404 geſchehen iſt, unterſuchen, iſt dieſes Meſſen noch kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein unbewußtes, mehr obenhin an Hauptverhältniſſe ſich haltendes, mehr nur ungefähr abſchätzendes Verfahren des Gefühls, und was die Ausführung und ihre Vorarbeit betrifft, ſo werden wir finden, daß auch hier die Beziehung auf die Wiſſenſchaft weniger ſtreng iſt, als in der Proportionen-Meſſung, wie ſie zur Schule des Bildhauers gehört.

§. 649.

1. **Soll nun dieſe Art der Phantaſie eine ihrem Weſen entſprechende Kunſtform begründen, ſo muß ſie auf ein Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung verzichten, den Umriß, die negative Grenze der feſten Form, wie ein Poſitives auf eine Fläche werfen und mit einem Scheine von Licht und Schatten und Farbe ſeine Selbſtändigkeit wieder aufheben, ihn ausfüllen und überziehen. Wie**
2. **der Körper der Fläche zu dieſem ihm aufgelegten Scheine ſich indifferent verhält, ſo iſt das wirkliche Licht nur Mittel der Aufzeigung des Scheinlichts im Bilde; die dargeſtellte Schwere hat nichts mit wirklicher Schwere zu thun, die Dimenſionen ſind bloß ſcheinbar und relativ, die freie Ausdehnung in die Tiefe iſt gewonnen, die Größe und Menge der Gegenſtände beliebig, der Standpunct rein vom Künſtler beſtimmt und dem Zuſchauer vorgeſchrieben, der Raum, worin ſie auftreten, wird den Geſtalten mitgegeben, und dadurch iſt, wie im Umriß, in der Licht- und Schattengebung die Bildnerkunſt, ſo in gewiſſem Sinn die Baukunſt als Moment in dieſer Darſtellungsweiſe miteinbegriffen. Die Kluft zwiſchen Erfindung und Ausführung iſt verſchwunden.**

2. Ein Ganzes der Anſchauung, die Farbe und Umgebung der Geſtalten miteingeſchloſſen, kann nicht in Raumerfüllender Weiſe nachgeahmt werden: die gefärbten Figuren wären, wie wir ſchon geſehen haben (vergl. §. 608), Geſpenſter, für die allgemeinen Medien aber fände ſich gar kein Material. Das Aufgeben einer buchſtäblichen Nachahmung liegt auch ſchon im ſubjectiven Acte, der ja das feſte Körperliche nur als Träger von Licht und Farbe anſchaut. Dieß „Verzichten auf Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung“ kann natürlich nicht den Sinn haben, als brauche

Digitized by Google

der Maler keine Materie, an die er seine Darstellung fixirt und durch die er sie ausführt, aber das Material, das er für beide Zwecke anwendet, hat mit dem dargestellten Gegenstande nichts zu schaffen. Mittelbar ist wohl ein Zusammenhang, aber nicht einmal ein solcher, wie zwischen der Beschaffenheit und Textur des Stoffs, dem der Bildhauer den Mantel der reinen plastischen Form überwirft, und dem Gegenstande, dessen Form er nachahmt, denn zwischen dem Gefühle des Festen und Gediegenen in diesem und dem Gefühle des Steins oder Erzes ist doch eine innere Beziehung und die Oberfläche des letztern soll eben in ihrer Körperlichkeit doch einen Anflug von Aehnlichkeit mit den obersten Bedeckungen der nachgeahmten Gestalt zeigen, zwischen den flüssigen, vertrocknenden Mitteln dagegen, mit denen der Maler die Oberflächen der Dinge allein nachahmen kann, und zwischen der körperlichen Natur dieser Dinge selbst besteht eine solche Beziehung nicht, da handelt es sich nur um Schein, und blos für die größere Vollkommenheit dieses völligen Scheins ist das eine Mittel zweckmäßiger, als das andere. Das Mitwiegen des Materials ist also um einen großen wesentlichen Schritt ein entfernteres, als in der Sculptur. — Der §. stellt nun zuerst nur das Allgemeinste auf, die Hauptmomente werden weder in das Technische näher verfolgt, noch aus ihnen die Schlüsse für den innern Geist dieser neuen Kunstform gezogen. Daher wird sogleich der erste Act, das Bilden des Umrisses, noch nicht unter seinem eigentlichen Namen Zeichnung spezieller erörtert. Es ist dieß nun aber ein Act von ganz eigenthümlicher, nicht so leicht zu begreifender Art. Schon in der Lehre von der Bildnerkunst sahen wir, wie das, was hier der Künstler darstellt, eine reine Grenze, für sich eigentlich ein Nichts ist: das formfüllend Körperliche wird vom Gegenstande weggelassen und der reine Umriß, die Linie, bis zu welcher die Materie den Raum erfüllt hat, an einem andern formfüllend Körperlichen hervorgebracht, das unmittelbar mit dieser Schönheit der reinen Grenze noch viel weniger zu thun hat, als im Gegenstande Bein, Fleisch, Blut u. s. w. nach den Atomen ihres Stoffbestandes. Die Malerei nun nimmt in ihrem ersten Acte dieß reine Nichts, als wäre es ein Etwas, für sich und wirft es als sichtbare Linie, die ein Leeres umschreibt, auf eine Fläche. Dieß Verfahren ist ja das einzig mögliche, wenn sich die Kunst der materiellen Darstellung entschlagen will: was in der Plastik die reine Grenze des Steins, Erzes war, das muß nun, weil nichts mehr da ist, dessen Grenze es sein könnte, hingeschrieben werden, als bestünde es für sich; damit muß ich anfangen, muß scheinbar so zu einer neuen grobsinnlichen Verdichtung greifen, wenn ich nun Ernst machen will aus dem, was die Bildnerkunst auch schon im Sinne hatte, daß nämlich nicht die ausfüllende Masse, ihr Durchschnitt, sondern rein nur ihr Aufriß, ihr Ende auf allen Puncten als Linien-

Digitized by Google

Ganzes das ist, wovon es sich handelt; da ich nicht Stein, nicht Erz mehr habe, als dessen Grenze ich die Linie, dieß nur ideale Formwesen, entstehen lassen kann, so muß ich diese mit dem Griffel zeichnen. Die Linie ist nun für sich da, sichtbar für sich allein, sie will aber dem Anschauenden nur sagen, er müsse sich einen Körper vorstellen, der auf allen den Puncten, welche der Strich angibt, aufhört. Durch diese Bedeutung des bloßen Umrisses ist es also Ernst geworden mit dem reinen Schein, es ist förmlich *gestanden*, was die Plastik eigentlich wollte, man kann keinen Augenblick mehr meinen, es gelte ästhetisch die Masse, nicht vielmehr nur ihre Grenze als reinster Ausdruck der Kräfte, die, in ihr wirksam, den Körper auf allen Seiten eben bis zu dieser Grenze gebildet haben, denn diesen Ausdruck erzeuge ich am reinsten dann, wenn ich das Bild dieser Kräfte von aller wirklichen Masse befreie und nur einen Anhalt gebe, damit der Zuschauer sie sich vorstelle. Der Umriß ist daher gerade der idealste Theil der Malerei, eben nämlich, weil er die Vorstellung der Gestalt, deren Grenze er bezeichnet, ganz in das Innere, die Phantasie des Anschauenden wirft: nur noch ein Schritt weiter, die Nachhülfe des Umrisses, den der Künstler an eine Fläche heftet, weggelassen, statt dessen blos das Wort als Anhalt gegeben: und der Künstler malt unmittelbar in den Geist des — nicht mehr Anschauenden, sondern Hörenden," — wir sind in der Poesie. Wir werden bei der bestimmteren Erörterung der einzelnen Momente darauf zurückkommen. Allein die Malerei besinnt sich, daß sie eine selbständige, ganze Form der bildenden Kunst sein will, nicht ein schattenhafter Ansatz, der rasch in eine andere Kunstweise einlenkt. *Ihrem* Wege gegenüber ist die Erscheinung des Umrisses als eines für sich Sichtbaren noch eine Unvollkommenheit, ein Schritt zum reinen Schein, aber zunächst noch falscher Schein, der Schein, als wäre das schöne Nichts der reinen Grenze ein Etwas. Wenn die Malerei in ihrer Kindheit bei dicken Umrissen beharrt, die sie nur dürftig mit Farbe ausfüllt, so ist dieß halb grobsinnlich, halb übergeistig: jenes, weil das rein Negative der Gestaltumschwebenden Grenze als ein so grell Augenfälliges sich behauptet; dieses, weil das Grelle des Umrisses und das Dürftige seiner Ausfüllung doch um so ausdrücklicher nur eine Nothhülfe ist für eine sehr frische Phantasie, welche äußerst rasch, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Malerei *allzurasch* vom Sichtbaren befriedigt in der Weise der Poesie sich innerlich das vom Künstler beabsichtigte Bild erzeugt. Die Malerei will ja das Sichtbare im vollen Umfange seiner Erscheinung selbst nachbilden. Auf ihrem wahren und eigenen Weg muß sie also den falschen Schein, als wäre der Umriß Etwas, wieder aufheben, ihn zu einer Vorarbeit herabsetzen, die verschwindet, wenn sie das Ihrige geleistet hat. Zunächst gilt es, dem Lichte den Act seiner Aufzeigung der wirklichen Form,

Digitized by Google

noch abgesehen von der Farbe, abzunehmen, den Schein von Licht und Schatten durch künstlich nachahmende Mittel hervorzubringen. Der Umriß verliert bereits von seiner Selbständigkeit, bleibt aber als solcher noch sichtbar. Es kann dieser Theil des Verfahrens allerdings zugleich mit der Farbengebung vorgenommen werden, aber wir halten die in der Vorschule des künftigen Malers ohnedieß jedenfalls nothwendige Trennung dieser beiden Momente in ihrer Schärfe ein, um deutlich hervortreten zu lassen, was weiterhin noch aufzunehmen ist: daß bis zu diesem Puncte die Malerei noch eine auf die Fläche übersetzte Plastik ist, wie denn der §. gegen den Schluß es bereits ausspricht, daß diese Kunst in jener als Moment enthalten sei. Nun erst folgt die Farbengebung und vertilgt vollends den Umriß: dieser hat das Seinige gethan, dem Maler die Grenze angegeben, bis an welche er die Farbe mit Licht und Schatten herauszuführen habe, er kann nun gehen. Im Orient gieng er nicht; die Umrisse wurden mit einfachen Farben ausgefüllt. Hiemit blieb auch der Träger des Gemäldes, die Fläche, in Geltung; man vergaß sie nicht, wie man soll, über einem vollständigen Scheine des Daseins, der ja erst erreicht wird, wenn die Farbe mit allen Mitteln der Kunst wirkt. Es geht nun aber, wo die Malerei ihr ganzes Wesen zur Ausbildung gebracht, die Farbe, und mit ihr selbst Licht und Schatten, viel weiter, als nur bis zur totalen Füllung der durch Umrisse bestimmbaren organisch geschlossenen Gestalt: die malerische Anschauung hat ja (vergl. §. 648) Vieles mitaufgenommen, was nicht individualisirte Gestalt hat, die Nachahmung der allgemeinen Medien hebt also den Umriß nicht nur dadurch auf, daß sie ausfüllt, was er umschreibt, sondern schwebt über ihn hinaus in's Weite und Unbestimmte, was durch gar keinen Umriß vorher bestimmt werden konnte. Es wird weiterhin in volles Licht treten, daß die Farbe noch mehr durch dieß Uebergießen, „Ueberziehen", wie der §. es zunächst nennt, als durch jenes Ausfüllen den Theil der Malerei hinter sich läßt, welcher noch mit der Bildnerkunst verwandt ist. Der Anschauende hat nun ein volles Bild vor sich, seine Phantasie nimmt es auf, erzeugt es nach, aber das Kunstwerk gibt ihm dazu mehr, als den bloßen Anhalt, den der Umriß darbot, es ist ein ganzer, ein erschöpfender Schein, der Gegenstand ist im Scheine vollständig da.

2. Der weitere Inhalt des §. zeigt nun ebenfalls rein äußerlich die Freiheit und Weite auf, worin sich durch diese Art ihrer Darstellung die Malerei gegenüber der Plastik bewegt; diesen Gewinn in seiner inhaltsvolleren Bedeutung zu fassen ist dem Folgenden vorbehalten. Daß, unbeschadet untergeordneter technischer Wichtigkeit derselben, die Materie der Fläche, auf welche das Kunstwerk aufgetragen ist, mit diesem nichts zu schaffen hat, ist in der Bemerkung über die orientalische Umrißfärbung

Digitized by Google

ſchon ausgeſprochen; das Kunſtwerk iſt daran geheftet und ſchwebt doch davon weg, daran gefeſſelt und doch nur ein Hauch, ein Ueberzug, deſſen eigene, äußerſt dünne Maſſe ebenfalls für ſich Null iſt, ein Anflug, der, ohne doch dieſe Bindung entbehren zu können, hinüberfliegt in den Zuſchauer in jedem Moment, wo ein ſolcher da iſt. Das Bild braucht Licht von außen, aber nicht ſo wie das plaſtiſche Werk: dieſes bedarf ſeiner noch im Mittelpuncte des Aeſthetiſchen ſelbſt, denn es ſoll ſeine Formen aufzeigen, jenes rein äußerlich, denn es hat das Licht, wie es äſthetiſch im Bilde wirken, Formen aufzeigen, ſich zudem in Farben brechen ſoll, ſich ſelbſt gegeben, und nur damit man dieß Licht mit all ſeinen Wirkungen ſehe, bedarf es des äußern Lichtes; es iſt alſo auch damit, daß dieſes nur Mittel iſt (vergl. §. 599, *), jetzt erſt wahrer Ernſt geworden. Natürlich iſt nun auch die Schwere verſchwunden und die tiefgreifenden Folgen, die ſich insbeſondere aus dieſem Verſprung für Inhalt und Geiſt der Darſtellung ergeben, werden ſich zeigen. Da mit der Schwere auch die Ausdehnung nur eine ſcheinbare geworden iſt, ſo kann man eigentlich nicht, wie Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 19.) ſagen, die Malerei tilge nur eine der Dimenſionen, nämlich die Tiefe. Die Erſtreckung in Höhe und Breite iſt ebenſoſehr bloßer Schein wie die Erſtreckung in die Tiefe; der Unterſchied iſt freilich der, daß jene noch auf der wirklichen Fläche mit Linien angegeben werden, welche den Ausdehnungen des nachgeahmten Stoffs in ihren wahren Maaßen entſprechen, dieſe aber nur durch eine optiſche Scheinveränderung derſelben Linien und durch die flüſſigen Mittel der Farbe angegeben wird; allein auch jener Theil iſt ja nicht Grenzbeſtimmung eines wirklich Ausgedehnten, die Ausdehnung des Körpers der Fläche, auf welche gemalt wird, iſt ja nur ein außerhalb des Aeſthetiſchen der Technik liegendes Mittel, den Schein der Ausdehnung daran zu heften. Es ſind alſo genauer zwei Arten des Scheins, die Nachahmung der Tiefe iſt nur in noch engerem Sinne Schein, als die der Höhe und Breite. Der große Gewinn iſt nun aber, daß das Kunſtwerk, indem es die Tiefe in dieſer beſondern Art des Scheins behandelt, den Zuſchauer in beliebige Tiefe fortführen kann, während das Relief faſt keine, das volle Sculpturwerk nur ſehr mäßige Tiefe haben darf. Die wahre Bedeutung auch dieſes Vortheils wird erſt im Weitern ſich ergeben. Wie nun aber alle Art der Ausdehnung zu einer nur ſcheinbaren geworden iſt, ſo hat jetzt die Kunſt die weitere weſentliche Freiheit gewonnen, daß auch alle Größenverhältniſſe rein relativ werden. Eine ſpannenlange Menſchengeſtalt erſcheint als Rieſe, wenn die Figur daneben in der Zahl von Maaßen, um welche ein gewöhnlicher Menſch kleiner iſt, als ein Rieſe von beſtimmter Größe, unter deſſen Maaßſtab ſteht: nur in der Zahl von Maaßen, ohne die Größe dieſer Maaße in Wirklichkeit, dieß

Digitized by Google

ist eben die bloße Relativität. Unwichtiger ist, daß der Maler umgekehrt auch die in der Natur winzige Gestalt groß erscheinen lassen kann, denn alle Kunst hat wenig Interesse, das sehr Kleine nachzuahmen (vergl. §. 36, 1.). Nun vermag also die bildende Kunst so Großes darzustellen, als sie will, denn sie muß es nicht so groß darstellen, als es an sich sein müßte. Sie vermag aber auch so *Vieles* darzustellen, als sie will, denn sie selbst bestimmt den Maaßstab, der die für Einführung einer beliebigen Menge von Gegenständen und Figuren nöthige Verkleinerung mit sich bringt, und zudem kann der unbestimmtere Umriß im Bunde mit der Farbe noch ganze Massen aufführen, indem er die Gegenstände, woraus sie bestehen, nur andeutet; die Vorstellung führt das Angedeutete vervielfältigend fort und ergänzt sich die Formen. Allerdings kann ich die Gestalten nicht in jeder Art von Gruppe verwickeln wie ich will, denn durchsichtig sind sie nicht; aber ich habe es in der Hand, sie einander nicht so decken zu lassen, wie es künstlerisch unerwünscht wäre und wie es dem Bildner zustieße, wenn er zu viele Figuren in einer Gruppe vereinigte, sondern nur so, wie es ästhetisch recht und gut ist. Damit sind wir zu dem weiteren, besonders wichtigen Momente gelangt, aus welchem erhellt, wie nun Alles geistig frei, geistig gesetzt ist: der freien Bestimmung des einzigen Standorts durch den Künstler. Das Werk des Bildners, zum Umwandeln bestimmt (vom Relief sehen wir jetzt ab, das ja doch im Gewinne wieder verliert), ist freilich auch auf Einen Sehpunct vorzüglich berechnet, aber nur vorzüglich, es kann und will ihn nicht erzwingen, es macht sich durchaus davon abhängig, daß der Standort gewechselt wird; der Maler dagegen schreibt ihn vor und läßt keine Wahl, weil er nur den einen gibt. Dieß ist jedoch kein Geisteszwang für den Zuschauer; der Gegenstand läßt allerdings, wie derselbe wohl weiß, eine Vielheit ästhetisch günstiger Standpuncte zu, doch nicht so, wie die nur auf die feste Form angesehene Gestalt des Menschen oder Thiers, denn eine Gesammtheit von Gegenständen, wie sie sich vor dem eigentlich sehenden Auge ausbreitet, bietet nicht jedem Standorte diese geschlossene Welt allseitig schwungvoller Linien, sondern zwischen glücklichen Augenpuncten auch entschieden ungünstige. Der Zuschauer weiß freilich so gut wie der Künstler, daß es außer dem im je vorliegenden Kunstwerke gewählten Standpuncte und den ungünstigen Standpuncten noch unbestimmt viele, ebenfalls günstige, und zwar gleichzeitig selbst bei dem ruhenden Gegenstande, nicht nur successiv bei dem bewegten, geben muß, aber die Auswahl ist ihm abgenommen, für dießmal die Auswahl *dieses* günstigen Sehpuncts, anderen Kunstwerken bleibt die Auswahl anderer vorbehalten. Es ist ein Blitz des Geistes, der dießmal diese Erscheinung so beleuchtet, er entzündet augenblicklich im Zuschauer die Ueberzeugung, daß dießmal diese Mannigfaltigkeit unter dieser Einheit gesehen sein will,

Digitized by Google

ein andermal mag es anders sein. Der Zuschauer bleibt also frei, aber er denkt jetzt nicht an diese Freiheit; er weiß um sie, aber dieß Wissen bleibt schlummernd liegen und zwanglos läßt er sich zwingen, so zu schauen, als sei dieß der einzig richtige Standort. — Endlich muß nun auch im Kunstwerke sich realisiren, was schon in der zu Grund liegenden Art des Sehens an sich liegt, was wir bei der Farbengebung bereits wieder aufgefaßt haben, und was insbesondere bei dieser letzten Erwägung schon mitberücksichtigt ist: das unbestimmt Gebildete, das elementarisch Ausgedehnte und Ergossene war mit den geschlossenen Gestalten gleichzeitig in Einem Blick angeschaut, so wird es auch mitdargestellt. Von objectiver Seite ist es die Nachbildung auf der Fläche, welche dieß mit sich bringt, aber die Fläche ist selbst nur der Niederschlag des Sehkreises oder eines Ausschnitts desselben. Es ist denn eine weitere grundwesentliche Eigenschaft der Malerei, daß sie den sogenannten Grund, nämlich alle elementarische, botanische, auch alle durch Menschenhand gebildete Umgebung den höheren, geschloßneren organischen Gestalten mitgibt. Hiedurch schließt sie (vergl. Hegel a. a. O. Th. 3. S. 11.) mit der Plastik auch die Baukunst in dem Sinn in sich, daß sie vereinigt, was jede dieser Künste gab, und damit ausfüllt, was jeder fehlt: die letztere hatte einen Raum und kein Subject für denselben, die erstere umgekehrt (vergl. §. 599, a.), die Malerei faßt Beides zusammen. — Diese Feststellung der allgemeinsten unterscheidenden Eigenschaften der Malerei führt nun auch sogleich auf eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Erfindung und Ausführung: in der Baukunst und Plastik fielen beide an verschiedene Organe auseinander, weil die Ausführung oder wenigstens ein Theil derselben eine massenhaft grobe Arbeit forderte; in jener war die Spaltung natürlich völliger, als in dieser. Die Darstellung auf der Fläche aber ist des gröberen Kampfes mit der Materie ledig, flüssiger geht das innere Bild durch die Hand in die Außenwelt über; es entsteht eine neue Welt von Schwierigkeiten, aber sie sind anderer Art und fordern von Anfang bis zu Ende die eigene Hand des Erfinders. Die Copie des vollendeten Kunstwerks wird dagegen nothwendig schwerer, eben weil es nicht in wirklicher Räumlichkeit völlig nachmeßbar dasteht und der Nachbildende in eine Technik eindringen muß, die als Ganzes, von Anfang bis zu Ende eine vom Geiste des Erfinders beseelte ist.

§. 650.

Dieser Fortgang zur Uebersetzung des räumlichen Daseins in einen bloßen Schein auf der Fläche ist nothwendig mit wesentlichem Verluste verbunden: verloren ist die naturvolle Gediegenheit, die Ruhe im vollen und ungetheilten Dasein, die Gewichtigkeit, die dem Bildwerke den Ausdruck des Monumentalen

Digitized by Google

im vollſten Sinne gibt, ebenſo die Vielheit von Kunſtwerken, die es in ſich ſchließt; und doch iſt das Gebiet der wirklichen Bewegung nicht gewonnen: auch die Malerei feſſelt noch einen Moment im Raum und behält dadurch den allgemeinen Charakter aller bildenden Kunſt, den der Objectivität. Der Verluſt muß aber in tieferem Sinne, als dem einer Reihe von äußeren Vortheilen (vergl. § 649), zugleich unendlicher Gewinn ſein: dieß folgt aus dem Satze §. 54, daß im Schönen das körperliche Daſein in reinen Schein umgewandelt wird; je näher eine Kunſtform der gänzlichen Vollziehung dieſes Acts ſteht, deſto reicher und tiefer iſt ihr Weſen.

Es iſt hinreichend auf den Satz zurückgewieſen, daß die einzelnen Kunſtgebiete, indem ſie gewiſſe Seiten der Erſcheinung mit Abſtraction von den andern iſoliren, in der Entbehrung gewiſſer Vollkommenheiten andere um ſo vollſtändiger erſchöpfen (§. 533, 2.). Es bedarf auch keiner wiederholten Darſtellung, welches die Vollkommenheiten ſind, die der Bildnerkunſt durch ihr Verzichten auf das Ganze der Geſichts-Wahrnehmung zufallen; nur mit einem Worte ſei noch einmal geſagt, daß das naive, ganze, vollwichtige, herzhafte, reale Daſtehen und ſich Hinpflanzen im Raume, woran eben die Fülle der einzelnen Züge plaſtiſcher Vollkommenheit ſich ſchließt, die Grundvollkommenheit iſt, wodurch die Plaſtik in einer nur ihr eigenen Herrlichkeit neben den andern Künſten thront. Dieſe Art von Schönheit iſt nun aufgegeben; mit der Beſtimmung und ausſchließenden Annahme Eines Sehpuncts durch den Künſtler iſt zugleich jene Vielheit von Kunſtwerken verloren, die das einzelne plaſtiſche Kunſtwerk in ſich enthält. Die Malerei ſchreitet aber nicht über das Raumgeſetz hinaus, nicht das gewinnt ſie durch das Opfer der plaſtiſchen Fülle und Ruhe, daß ſie eine Reihe von Momenten ſucceſſiv in Einem Werke darſtellen kann, ſie iſt noch ohne wirkliche Bewegung, ſtumm wie alle bildenden Künſte, objectiv in dem mehrfach erklärten Sinne (vergl. §. 551). Nach dieſer Seite alſo iſt nichts gewonnen und es bleibt dabei, daß alle die Erleichterungen, die der vorh. §. aufgeführt hat, um einen ſchweren Preis erkauft ſind, nämlich auf Koſten der Solidität. Wir befinden uns nun auf einem Puncte des Schwankens, die Wagſchalen des Gewinns und Verluſts bewegen ſich unſtet hin und wieder. Hier bedarf es eines entſcheidenden Gewichts und dieſes gibt der aus §. 54 angeführte Satz nebſt dem, was in §. 533, 1. für ſeine Anwendung auf das Syſtem der Künſte bereits auseinander geſetzt iſt. Die Malerei hat einen ſo weſentlichen Schritt vorwärts zum reinen Scheine gethan, daß ihr Gewinn ungleich größer ſein muß, als ihre Opfer. Dieß iſt noch nicht begründet durch die erſte, allgemeine, erſt äußerliche Aufweiſung der Vortheile, die ſie durch ihr Verfahren erreicht; es muß erſt entwickelt werden, was

Digitized by Google

dieſe Vortheile bedeuten wollen, was Alles ſich für das innere Weſen der Kunſt aus ihnen ergibt. Aus dieſer Entwicklung wird ſich ſchließlich erſt die beſondere Modification ergeben, welche die Beſtimmung der Objectivität in der Malerei erfährt.

§. 651.

Dieſer Gewinn iſt zunächſt ein Gewinn an Weite des Umfangs. Den veränderten Darſtellungsmitteln öffnet ſich das Reich der landſchaftlichen Schönheit, der Thierwelt und Menſchenwelt in neuer Ausdehnung, in den verſchiedenſten Formen äußerer Bewegung und Handlung.

Die Weite, die nun gewonnen iſt, kann natürlich von dem Gewinn an Tiefe, zu dem wir nachher übergehen, nur relativ getrennt werden; wir ſind in dieſem Uebergang bereits begriffen, denn im rein äußerlichen Sinn iſt ja der große Fortſchritt in der Weite bereits ausgeſprochen, und wenn es ſich jetzt darum handelt, den Inhalt dieſer Erweiterung, die neu zuwachſenden Sphären beſtimmter anzugeben, ſo führt dieß unmittelbar zu dem Geiſte dieſer veränderten Kunſtweiſe. Vor Allem holt denn nun die Malerei nach, was die Bildnerkunſt überſprungen hat: die Landſchaft (vergl. §. 599, *.); architektoniſche Umgebungen, mögen ſie mehr oder minder geſchloſſen ſein, können wir vorläufig zu ihr zählen. Die Malerei iſt dieſes Gebietes theilweiſe ſchon vermittelſt der Zeichnung mächtig, denn in der That kann ſelbſt dieſe ungleich weiter greifen, als die Plaſtik, obwohl ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei darſtellt; darüber mehr bei der ſpeziellen Erörterung; natürlich aber iſt es im Weſentlichen erſt die Farbe, durch welche das eigentliche Sehen ſein Erfaſſen der allgemeinen Medien, Licht, Luft, der ausgedehnten Maſſen des Waſſers und der Erde, der aus unzählbar kleinen Organen aufgebauten Pflanze im Kunſtwerke wiederzugeben fähig iſt. Wie nun für die Mittel der Malerei die unbeſtimmbare Vielheit der Pflanzen-Organe darſtellbar wird, ſo erſchließt ſich ihr in einer der Plaſtik verſchloſſenen Weite die Thier- und Menſchenwelt. Der allgemeinere Ausdruck: „in neuer Ausdehnung" gilt zunächſt von der Erweiterung über die Klaſſen der Thierwelt. Das Kleine, was dem Auge keine größeren Bahnen darbietet, das Dünne, das vielfach Zerſchnittene, unbeſtimmt und verſchwommen Gebildete und hiemit das Reich der wirbelloſen Thiere (vergl. §. 292—294) kann Stoff der Darſtellung werden. Die Einſchränkung, die allerdings aus jenem Geſetze der Vermeidung des allzu Kleinen fließt, wird in der Lehre vom Style zur Sprache kommen. Dieſer Seite der Erweiterung entſpricht, wenn man vom Begriffe der neu zuwachſenden Art ausgeht, in der Menſchen-

Digitized by Google

welt die nun eröffnete Möglichkeit, die vom reineren Typus entfernteren Racen, Völker, Stämme, die dürftigeren und unregelmäßigeren Formen überhaupt darzustellen; dieß stellen wir nur schlechtweg auf, ohne es noch weiter zu verfolgen, weil es andere, erst zu entwickelnde Momente sind, welche nach dieser Seite hin als tieferer Grund der weiteren Ausdehnung zur Sprache kommen, während bei der Thierwelt schon aus den veränderten technischen Mitteln die Möglichkeit derselben hervorgeht. Uebrigens auch was diese betrifft, so wird die Erweiterung des Stoffs noch von anderer Seite zu beleuchten sein. Das Wesentliche des Gewinns, in Beziehung auf Darstellung der Thier- und Menschenwelt liegt nun aber vor allem in der völlig freigegebenen Bewegung. Hier tritt das Ergebniß davon in Kraft, daß der Maler es mit gar keiner wirklichen Schwere mehr zu thun hat. Flug, Sprung, Taumeln, jede Kühnheit der Stellung: hindert den Künstler nur sonst keine ästhetische Rücksicht, ein Nachwirken der Schwere des Materials in das Gefühl des Zuschauers von den Schwere-Verhältnissen der nachgebildeten Figur hindert ihn nicht an der freiesten Entfaltung in dieser Sphäre. Hiezu ist nun weiter die Freigebung der Figuren-Menge, die geöffnete Tiefe, die freie Bestimmung des Künstlers über den Sehpunct, also über Art und Grad des sich Deckens der Gestalten aus §. 648 zu nehmen: so erkennt man, daß jede Art des Zusammenseins, Zusammenwirkens, Handelns durch die gefallenen Schranken aufgethan ist. Ritten, Rudel, Heerden, reiche Menschengruppen, große Massen mögen auftreten in jedem Zustand, jeder Form der Thätigkeit. Die Kunst hat sich in Besitz des ganzen Reichs des Naturschönen gesetzt, die Welt ist offen, nur der Ton ist ausgenommen. Bei näherer Betrachtung werden wir freilich im Einzelnen wieder Grenzen auftauchen sehen auch in Darstellung der sichtbaren Welt; hier, wo es sich von ihren Gebieten erst im Großen handelt, mögen jene noch verdeckt bleiben, denn diese im Ganzen und Allgemeinen sind geöffnet. Es ist aber Zeit, daß wir von der weiten Aussicht zur Einsicht in die veränderte innere Auffassung fortgehen.

§. 652.

Der Gewinn an Weite ist zugleich ein unendlicher Gewinn an Tiefe. Durch die Ueberſetzung des räumlichen Daseins in bloßen Schein überhaupt, namentlich durch die Nachbildung des Lichts und Dunkels und am meisten durch die Farbengebung, die als höchste Zusammenfassung aller Mittel dieser Kunst ihr den Namen Malerei zutheilt, ist nun ein Uebergewicht des Ausdrucks über die Form begründet. Der Geist scheint als eine in sich gesammelte Einheit und Unendlichkeit aus seinem Körper wie aus einer durch-

Digitized by Google

ſichtigen Hülle; der Körper drückt weſentlich den Geiſt als ſein Inneres aus, aber als ſein über ihn, der nun im offenbaren Gegenſatz als nur endliches Organ geſetzt iſt, unendlich hinausgehendes Inneres. Die ſinnliche Wärme, die in der Farbe liegt, ſteht an ſich mit dieſem Charakter der Geiſtigkeit nicht im Widerſpruch, kann aber allerdings zum falſchen Reize führen. Die Malerei iſt zwar noch in uneigentlichem, aber in ungleich nachdrücklicherem Sinn, als die andern Formen der bildenden Kunſt, ſprechend.

Die Uebertragung des Ausgedehnten und Schweren als bloßen Scheins auf die Fläche iſt ſchon an ſich ein geiſtig-Setzen; die Art der Auffaſſung ſelbſt, welche dieſem Verfahren vorausgeht, beſtimmt ſich nun näher dadurch, daß dieſes Verfahren dabei ſchon in Rechnung genommen werden muß: das Auge blitzt über die Oberflächen hin und erhaſcht geiſtreich die Spitzen der Dinge, worin das Geheimniß ihrer innerſten Qualitäten aufleuchtet. Dieß ſchließt natürlich ein ruhiges Eindringen nicht aus; es iſt nur der Gegenſatz gegen die Bildnerkunſt, der den Nachdruck auf das Hingleitende der Auffaſſungsweiſe wirft. Es handelt ſich aber hier vor Allem von Licht und Dunkel und von Farbe. Hier müſſen wir nun auf das zurückverweiſen, was in der Lehre vom Naturſchönen über dieſe großen Erſcheinungs-Medien bereits geſagt iſt, ſ. §. 241—253. Die künſtleriſche Verklärung, welche natürlich auch dieſes neugeöffnete Reich des Schönen erſt erfahren muß, bleibt vorausgeſetzt, die nähere Erörterung der einzelnen Momente wird auf ſie eingehen; das Weſentliche iſt uns hier, daß der Künſtler die Lichtwelt nicht nur ſich gegeben ſein läßt, um ſein Werk in ſie hineinzuſtellen, ſondern ihre Nachahmung ſich zur Aufgabe macht, ihren Reizen, Geheimniſſen als dem wichtigſten Theile ſeines Stoffes nachgeht. Insbeſondere vergleiche man nun, was über die ahnungsvolle geiſtige Symbolik des Helldunkels in §. 245 und über die Farbe §. 247 geſagt iſt. Von letzterer heißt es: „die Geſtalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Aeußern geworden, die Farbe zeigt das Aeußere als Widerſchein des Innern, ſie ſpricht die Seele aus," und in der Anmerkung: „ſie zeigt die innerſte Werkſtätte des Lebens auf der Oberfläche, — ſie iſt ein über das Ganze verbreiteter Schein, der für ſich nicht zu faſſen und zu halten iſt wie die Form, ſondern nur die im Innern geheimnißvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausſtrahlende Miſchung, Gährung, Stimmung des ganzen Weſens verräth. Die Form zeigt wohl auch die innere Beſtimmtheit, aber nicht in dieſer Tiefe, denn in ihr iſt das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit ſeiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es ſich in ſeiner thätig mit ſich fortbeſchäftigten ſubjectiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Geſtalt von außen beleuchten, ſondern macht ſich ſein eigenes, ſpezifiſches, ſprechendes Licht: ein ſeelenhaft

Digitized by Google

ergoſſener Schein, der ſich nicht greifen läßt." Es genüge hier, zur näheren Beleuchtung auf den bedeutendſten Sammelplatz alles Lichts und aller Farbe, auf das Auge hinzuweiſen. Dieſes Organ, das der Bildner nur mangelhaft und auch dieß nicht ohne gewiſſe maleriſche Hülfen (von denen jedoch farbige Behandlung ausgeſchloſſen iſt, vergl. §. 608) wiederzugeben vermag, iſt die höchſte Läuterung der Materie, die es gibt: ein glänzender Spiegel auf ſeiner Oberfläche, farbig durchſichtig, ein Blitze werfender farbiger Kryſtall läßt es auf den innerſten Grund der Seele hineinblicken. Dieſe wunderbare Erſcheinung iſt uns aber nicht nur Beiſpiel, ſondern wirklich die höchſte, concentrirteſte Vereinigung der über den ganzen Körper und alle Körper ergoſſenen, nur in ihrer Ausbreitung nicht ſo unmittelbar die Tiefe ihres Sinns offenbarenden Farbenwirkung. Mit dem Auge hat die Kunſt die ganze Welt in einem neuen Sinn ergriffen, die ganze Welt wird ihr nun zum Auge. In der Form hat das Innere, die bauende Seele ſich zwar auch weſentlichen Ausdruck gegeben, aber in dem fertigen Niederſchlage zugleich ebenſoſehr wieder verdunkelt; die Form verhüllt, verdeckt im Offenbaren, was ſie offenbart; die Farbe fährt fort, durch die Form hindurch die innerlich thätige Seele zu offenbaren, ſie macht das Aeußere als Durchſcheins-Medium des Innern ſelbſt zum Innern; „es iſt das Innere des Geiſtes, das ſich im Widerſcheine der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt" (Hegel, Aeſth. B. 3. S. 15.). Hiemit ſind wir bereits bei dem Hauptſatze angekommen, der das Weſen der Malerei im Gegenſatze gegen das der Bildnerkunſt beſtimmt: der Ausdruck überwiegt die Form. Man darf dabei natürlich an keinerlei die abſolute äſthetiſche Einheit zwiſchen Idee und Bild lockenden Ueberſchuß der erſteren über das letztere denken, beide bleiben ſchlechthin ungetrennt, aber das Bild hat eine Qualification ſeiner Erſcheinung in ſich aufgenommen, wodurch es die inwohnende Idee nicht als einfach in der Erſcheinung beruhigt, ſondern als einen unerſchöpflichen Grund offenbart, der aus ihm hervorleuchtet, durch es in ſeine Tiefen zurück- und hinunterweiſt. Es iſt hiemit ein Gegenſatz, Gegenſchlag zwiſchen Geiſt und Materie geſetzt, wie in der Sculptur noch nicht. Man behalte, um ſich dieß ganz klar zu machen, zunächſt phyſikaliſch das Weſen der Farbe im Auge und frage ſich dann, welcher Sinn dem Acte zu Grund liege, durch welchen die Kunſt nun das ganze Geheimniß derſelben erfaßt und darſtellt. Die Farbe entſteht durch eine Brechung des Lichtes an den Körpern; dieſe wehren es als dichte Materie ab und müſſen es zugleich einlaſſen. Auch bei nicht durchſichtigen Körpern muß theilweiſe dieſes Einlaſſen an den feinſten, mit unſern Werkzeugen nicht mehr faßbaren Bildungen der Oberfläche Statt finden. Unerkennbar kleine priſmatiſche Flächen, in beſtimmter Weiſe zu einander geſtellt, durchſchoben und ſich verdunkelnd,

Digitized by Google

müssen die Atome sein, durch welche ein Körper eine bestimmte Farbe erhält, denn ein durchsichtig Dichtes von bestimmten Flächen, das Prisma, stellt die Farben und bei theilweiser Verdunklung eine der Farben hervor. Wie nun die Farbe bedingt ist durch eine Brechung des Lichts an dem kantig Festen, Dichten, Dunkeln der Materie, die doch zugleich von ihm durchdrungen wird, so ist mit ihrer Aufnahme in die Kunst eine innere Entgegenstellung von Geist und Materie und ein Hinübergreifen des Geistes über diesen Bruch gesetzt. Wir legen nicht durch bloße Symbolik diesen Sinn in Licht und Farbe; die Natur zeigt uns dessen Wahrheit, wenn sie dem Wesen, in welchem durch den innern Gegenschlag des Bewußtseins die Materie sich zum Geiste befreit, das farbig helle, durchsichtig leuchtende, klare Auge gibt, und die Kunst, wenn sie dahin gelangt ist, diese Spitze der Erscheinungswelt zu ihrem Stoff zu machen, hat jenen höchsten Gegensatz und die Einheit seiner Glieder erfaßt. Der Geist kommt also nun zur Darstellung, wie er sich bricht am Dunkel seines Leibes, aber ebensosehr es durchdringt; die Materie ist als sein Anderes gesetzt, das er wieder zu dem Seinigen, zu seiner durchsichtigen Hülle macht. Alle begrenzte Gestalt ist durch ihre Begrenzung endlich, aber indem sie den Geist durchscheinen läßt, gesteht sie ihre Endlichkeit und zeigt hinein auf das Unendliche, dessen Organ sie ist, zu dessen Unendlichkeit sie ebendadurch selbst wieder erhoben ist, daß sie derselben sich ergibt, sie aus sich leuchten läßt. Die Bildnerkunst ist ein herrliches Gefäß, von einem undurchsichtigen Metalle der kostbarsten Art gebildet, wir wissen, daß es die edelste Flüssigkeit enthält, die es ruhig bis zum Rande füllt; die Malerei ist ein krystallener Pokal, der den feurigen Inhalt durchscheinen läßt. Die Vergleichung hinkt aber, denn gründlicher betrachtet ist der Inhalt bei der Plastik ganz in das fest Gestaltete, das also nicht eigentlich als Gefäß angesehen werden darf, versenkt; bei der Malerei erst löst sich der Inhalt von der Schaale, die nun erst eigentlich Gefäß ist, und scheint doch durch dieses Gefäß, das ein Andres und doch nichts für sich ist, hindurch. Daß nun mit dieser veränderten Stellung, dieser Negativität der Gestalt, die doch wieder Affirmation ist, eine Geisteswelt mit einem ganz neuen Inhalt aufgeht, leuchtet unmittelbar ein. Die Entwicklung des neuen, großen Prinzips ist dem Weiteren vorbehalten. Wir haben aber noch eine Seite aufzunehmen, welche mit dem, was hier entwickelt ist, auf den ersten Blick unvereinbar scheint: die Farbe wirkt, indem aus ihr das Säfte- und Blutleben, der zuckende Nerv hervorglüht, ungleich sinnlicher, als, trotz der Greifbarkeit der Form, Marmor und Erz. Es ist herkömmlich, von plastischer Kälte, malerischer Wärme zu sprechen, und wenn dieses Urtheil eine Vorliebe für die Malerei ausdrückt, so kann der Freund der ersteren hinzusetzen, daß diese

Wärme sehr leicht in pathologischen Reiz übergehe. Eine Titianische Venus mit dem warmen Blut-Tone, dem rosigen Anfluge des Fleisches, dem wollüstig leuchtenden Auge scheint, verglichen mit einer medizeischen, die, obwohl eben nicht im keuschen, hohen Style gehalten, doch gewiß ungleich ruhiger wirkt, als jene, eben kein Beweis für den Satz, daß der Charakter der Malerei ein geistigerer sei. Um diesen scheinbaren Widerspruch zurechtzurücken, muß man zuerst zwei Gebiete unterscheiden. Wo es gilt, ernstes inneres Leben, Charakter, tief innerliche Empfindungen darzustellen, kann kein Zweifel sein, daß in den Mitteln und der Darstellungsweise der Malerei Alles das liegt, was wir ausgesprochen haben. Bewegt sich ein dargestellter Moment aus diesem Gebiete durch Gefühle des Leidens, so wird das Bild derselben allerdings sympathetisch stärker wirken, als in der Sculptur, aber auch die geistige Kraft der Ueberwindung des Leidens wird tiefer zum Ausdruck kommen und das Gleichgewicht herstellen, den Anreiz zu pathologischem Verhalten niederschlagen. Allerdings wird nun die Malerei auch ihr Gebiet naturvoller, unverhüllter Grazie haben und wir werden die Stylrichtung, welche dazu vorzüglich hinneigt, im Gegensatz gegen eine andere kennen lernen. Diese Darstellungen müssen nun allerdings durch die Gewalt der Farbe heißer wirken, Blut und Nerv im Bilde müssen Blut und Nerv im Zuschauer unmittelbarer fassen, als ein Sculpturwerk derselben Gattung; es scheint also unrichtig, der Malerei im Allgemeinen den Charakter tieferer Geistigkeit beizulegen. Allein es ist hier eine doppelte Art der Sinnlichkeit zu unterscheiden: eine unmittelbare und eine geistig reflectirte. Die erstere, welche der Bildnerkunst zukommt, eröffnet dem Zuschauer wohl den Blick in ein einfach heiteres, gesundes Dasein, aber nicht in die Tiefe eines besondern Temperaments, einer phantasievoll entzündeten innern Welt; die zweite zeigt mit der äußern Fülle der Schönheit uns die innere Werkstätte des individuellen Zustands und des geistigen Lebens, wie eine fröhliche, lautere Sinnenfreude in sein Inneres hinein und aus ihm hervorscheint, das Sinnliche selbst ist innerlicher. Der Anschauende wird tiefer erfaßt, lebhafter, inniger hineingezogen, aber dieses innerlicher entzündete Gefühl des Lieblichen und Reizenden bleibt bei allem Unterschied ein unschuldiges so gut als die, dem verharrenden, blutlosen Bildwerk gegenüber ruhiger verharrende Empfindung. Daß jedoch die Gefahr des Uebergangs zum falschen, verführerischen, durch Reflectirheit nur doppelt übeln Reiz der Malerei noch näher liegt, als der Plastik, ist natürlich nicht zu läugnen. — Schließlich ist noch ein Wort über den Begriff des Sprechenden zu sagen, den wir aus gutem Grunde bei jeder Kunstform wieder auffassen. Auch der Malerei ist die Zunge noch nicht gelöst, aber wenn wir jenes Hervorleuchtenlassen des Geistes uneigentlich ein Sprechen nennen, so ist diese

Digitized by Google

Sprache doch tiefer, umfassender, Geist-offenbarender, als die ihrer ernsten, kälteren, in ruhiger Würde der Zuschauer gegenüber in sich verharrenden Schwester.

§. 653.

Nun erst erhellt die wahre Bedeutung des Gewinns in der Weite (§.650). Dem zu seiner Einheit und Unendlichkeit gesammelten Geiste steht die Vielheit der endlichen Welt in der Breite und Fülle ihrer Erscheinungen selbständig gegenüber; die ausschließende Zusammenziehung der Natur und Menschheit in absolut ideale Wesen ist zu Ende. Der Geist hat aber die Welt zu dieser Selbständigkeit nur entlassen, weil er sie seiner innern Unendlichkeit gegenüber als Endliches gesetzt hat: ebendarum greift er wieder in sie über, umspannt sie, hebt sie in seine Unendlichkeit. So ist die Malerei ebensosehr ausgegossener, als gesammelter Geist, Ausdruck des in seiner Sammlung ausgegossenen und in seiner Ausgießung gesammelten Geistes.

Die „Vielheit der endlichen Welt": so ist das dem Geiste Gegenübertretende bezeichnet, um auszudrücken, daß es sich nicht blos von sogenannt Aeußerem, Sinnlichem handelt. Das verhüllte geistige Prinzip in der außermenschlichen unorganischen und organischen Natur, das offenbare im Menschen nennen wir in seiner Allgemeinheit den Geist und haben, indem wir ihn so herausziehen aus dem Einzelnen, worin er doch allein lebt und wirkt, durch diese nothwendige Abstraction all das Viele, worin er eben wirkt, außer ihn hingestellt. Dieß Viele ist nun nicht blos die Natur, in welcher das geistige Prinzip noch unbewußt schlummert; es sind auch die Menschen als die Vielen darunter befaßt: der zum Bewußtsein seiner Unendlichkeit gekommene Geist in einem Menschen weiß sich als Einen mit demselben Geist in den andern trotz dem Trennenden, was die Individuen scheidet; neben dieses Einheitsbewußtsein fällt uns nun auch die Vielheit der menschlichen Individuen zunächst äußerlich so hin, als ob das Individuenbildende nur eine sinnliche Kraft der Natur wäre, nicht auch aus dem Geiste hervorgienge, welcher in der verhüllten Form blinder Nothwendigkeit der Natur Gesetze gebend innewohnt, welcher die Gattung in Individuen zerlegt, um eben in der Vielheit die Einheit dazustellen und ihre höheren Zwecke thätig zu erwirken, und welcher in der höchsten Gattung zu sich kommt, bewußter Geist wird. Zu dem Vielen der endlichen Welt gehört ferner dem Geist im Menschen gegenüber auch seine eigene sinnliche Gestalt, welche zwar die realisirte Form des Geistes selbst ist, aber als Erscheinendes in die Vielheit der Sinne, Organe sich auseinanderlegt. Aber noch mehr: auch das Viele, das als

Digitized by Google

eine Welt von Trieben, Kräften, Thätigkeiten im Innern des Menschen selbst lebt, fällt uns in dieser gegenwärtigen Trennung neben und außer den Geist hin, der die Einheit dieses Vielen ist. Wir haben das reine Licht, das einfache Weiß des Geistes, wie er in seiner Unendlichkeit für sich ist; das farbige Leuchten aus der Hülle, wovon der vorh. §. handelte, ist vorerst wieder bei Seite gelassen. Jene Welt des Vielen nun ist in der Bildnerkunst dem Geiste so nicht gegenübergetreten, und weil sie nicht gegenübergetreten ist, ist sie zusammengeschmolzen. Der Geist webte noch in schöner Einheit mit der Natur als der Mutter des Vielen (das sie in Wahrheit freilich selbst nur als Stätte des Geistes, damit er aus dem Vielen sich entzünden könne, gebiert). War nun die Natur dem Geiste so in ruhiger Einheit einverleibt, so ergab sich für die entsprechende Kunstform auf Wegen, die wir nicht noch einmal nachzeigen, eine wohlgesichtete Auswahl solcher Erscheinungen, worin das Ganze der Natur und Menschheit in schöner Einheit der Kräfte sich darstellte; daneben gab es auf diesem Standpunct eigentlich nicht noch eine Natur, eine Vielheit der Menschenwelt und Particularisation ihrer Triebe, Empfindungen u. s. w.; es war sogar ein, zwar nothwendiger, Widerspruch der Phantasie, daß es nur mehrere Götter-Ideale gab, denn genau genommen ließ sich nur Ein Wesen denken, in welchem Natur und Geist zur absoluten, reinen, ruhigen Einheit zusammengegangen war. Nun aber, auf dem wesentlich veränderten Standpuncte, steht also dem Geiste, der zu dem Bewußtsein seiner Einheit, seines unendlichen Beisichseins in allem Unterschiede, gekommen ist, das Viele als solches gegenüber, es ist als sein Gegentheil mit Bewußtsein gesetzt. Freilich als die Welt des Endlichen, also des nicht Wahren, aber doch hingesetzt, hingestellt; es wäre ja nicht ein Gegensatz, wenn nicht das Viele, wie gewiß auch zum zweiten Momente, der Auflösung des Gegensatzes übergegangen werden muß, zunächst für sich im Nachdruck des Gegenüber bestünde. Es ist also in seiner Selbständigkeit gesetzt; es verschwindet nicht mehr in der Aufsaugung, durch die es in der Idealgestalt in eine reine, ruhige Einheit mit dem Geiste eingeflossen, es ist da, man sieht es, es breitet sich in frei entlassener Fülle aus. Dieß ist der tiefere Grund des Gewinns an Weite (§. 650): die technischen Bedingungen zeigen auch hier, nachdem sie erst äußerlich aufgestellt sind, ihre positive, geistige Begründung und Wirkung. Allein jener Gott des Alterthums, in welchen das Viele aufgegangen, ist nicht schlechthin todt, er soll in neuer, anderer Lebensform auferstehen. Nur einen Augenblick ist die Abstraction des Geistes in seinem reinen Fürsichsein festzuhalten; stellt sich der Geist das Viele gegenüber als Endliches, so muß er im nächsten Moment auch dieß setzen, daß dieß Endliche, weil es endlich ist, ihm, dem Unendlichen, gegenüber nichts Bestehendes für sich sein kann,

Digitized by Google

sondern vielmehr die Form ist, aus der er selbst hervorgeht, die er, nachdem er aus ihr hervorgegangen, zwar unendlich hinter sich zurückläßt, aber nun wieder zu sich heraufnimmt, durchdringt, füllt, durchstrahlt und so erst wahrhaft, im realen, concreten Sinne setzt. Nun ist all das Viele unendlich bedeutend und werthvoll, nun erst ist es wahrhaft frei, selbständig, denn der Blitz des Geistes strahlt aus ihm und in es. Der Verschluß, der den Gott gefangen hielt, ist aufgegangen; der Gott strömt als Geist über in alle Welt. Schon zu §. 632, bei der Vergleichung von Statue und Gruppe, haben wir die Bezeichnung eines Ausgießens gebraucht und auf die Kunstform hinübergewiesen, von welcher diese Bezeichnung im volleren Sinne gilt. Die Malerei ist das Pfingstfest der bildenden Kunst. Ihre Weite und Tiefe ist jetzt als Eines erkannt. Die Tiefe hat das Band gelockert, ja scheinbar gelöst, das zwischen dem Geist als dem Einigenden und der Natur als Mutter der Vielheit bestand, und die Weite ist aufgegangen, aber die Tiefe stellt das Band um so inniger wieder her, der Geist hat es nur gelöst, weil er diese tiefere Herstellung wollte; er hat die Natur fallen lassen, um sie desto inniger und wärmer zu verklären, sie breitet sich nun frei aus in in ihrer Wesenfülle und wird doch vom Wehen des unsichtbar sichtbaren Geheimnisses wieder eingeholt und in die Feier der Innerlichkeit getaucht. — Der wesentliche Inhalt dieses §. ist schon von Hegel ausgesprochen (Aesth. Th. 2. S. 256. Th. 3. S. 5. 6. 15. 17 u. a.); die Erläuterung unseres §. sucht die Sache in eingänglicheres Licht zu stellen und der Schlußsatz desselben faßt Alles in die möglichst schlagende Formel zusammen.

§. 654.

Die landschaftliche Natur, der umgebende Raum überhaupt erscheint nun als stimmungsvoller Widerhall des persönlichen Lebens. Tiefer tritt dasselbe Verhältniß innerhalb der Persönlichkeit selbst auf. Vom Bande der unmittelbaren Einheit mit dem Geist entlassen spielt die Gestalt und die Welt der mannigfaltigen innern Neigungen, Zustände, Kräfte in freierer Willkühr, die zugleich zu jeder Einseitigkeit sich verhärten kann, öffnet sich in bewegter Beziehung zur Außenwelt ihren wechselvollen Erregungen und läßt dieselben bis zur tiefsten Aufwühlung und Zerreißung der Seele eindringen; aber das Licht des Geistes scheint in diese bis zur Entzweiung losgelassene Außenseite und erhebt ihre mannigfaltigen Brechungen zum bedeutungsvollen Ausdruck seiner Tiefe. Das Gute hat jetzt nicht mehr die Form einfacher Substantialität des Charakters, das Böse ist als Stoff für die Kunst erschlossen.

Das neue Licht, in welchem die Welt aufgefaßt wird, ist zunächst in Anwendung auf die äußere Natur bestimmter in's Auge zu fassen. Seine

feurigen Zungen ſchweben nicht blos über den Häuptern der Menſchen, der Gott iſt nicht blos, wie Hegel (Aeſth. Th. 2. S. 258. 3. S. 10 u. a.) geiſtvoll ſagt, in die Gemeinde hereingetreten; Luft, Erde, Waſſer, Baum, der letzte Schilfhalm am Teich zittert und webt im ahnungsvollen Glanze und ſcheint ein bedeutungsvolles Etwas ſagen zu wollen. Durch die Gegenüberſtellung von Geiſt und Natur iſt jene Spannung, die uns auf dem Standpuncte der Bildnerkunſt (vergl. §. 631, Anm. 1) noch fehlte, nun eingetreten, die ſentimentale Beziehung zur Landſchaft iſt möglich geworden, das Gemüth zieht ſich aus ihr zurück und ſehnt ſich wieder nach ihr, ſpiegelt ſich in ihr, es leiht ihr ſeine Tiefe, und ihre Zuſtände, Formen, Beleuchtungen, Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer und Winter, Stille und Sturm erſcheinen ihm als Bilder ſeiner Stimmungen. Es iſt ein Leihen, aber mit einem wahren Grunde; denn der Geiſt erinnert ſich, daß er aus der Natur kommt und wie hoch er ſich über ſie geſchwungen, er ſenkt ſich mit freier Liebe wieder in dieſen ſeinen Schooß zurück. Zu §. 599, welcher heraushob, daß die Bildnerkunſt die Landſchaft überſpringt, iſt der für das Syſtem hieraus erwachſende ſcheinbare Widerſpruch, daß die Lehre vom Naturſchönen die landſchaftliche Schönheit vor der (thieriſchen und) menſchlichen aufführt und doch in der Reihe der Künſte erſt die ſpäter folgende, reifere ſie nachholt, bereits beſprochen; wir ſetzen hinzu: erſt muß die Kunſt das menſchliche Weſen in ſeiner ganzen Kraft und Vollkommenheit erfaßt haben, ehe ſie dahin gelangen kann, wo die noch tiefer erwärmte Bruſt reich genug iſt, der ärmeren Form des Daſeins aus dem Ihrigen zu leihen. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Landſchaft, ſondern auch von umgebendem künſtlichem Raum mit ſeinen Geräthen u. ſ. w. Das von Menſchenhand Gemachte iſt zunächſt todt und ſcheint nicht wie die lebendige Natur zur Seelenſprache gelangen zu können; aber es iſt ein Werk zu menſchlichem Gebrauch, eingewohnt, eingewöhnt, die Wände haben viel „geſehen", ſcheinen „erzählen zu können" und aus dem alten Großvaterſtuhl ſteigen vor Fauſt's Gemüth tiefrührende Familienbilder auf. Dazu kommt die eigenthümliche Wirkung der geſchloſſeneren Luft und des im Helldunkel der von Wänden eingefangenen Räume bedeutungsvoller geſpannten Lichts. Das Thierleben führen wir auch hier nebenher. Die Liebe leiht in dieſer veränderten Auffaſſung mitleidig auch der gebundenen Thierſeele von ihrem Reichthum, ſucht in ihr die tiefere Verwandtſchaft mit dem Menſchen auf, zieht es in den magiſchen Kreis ihrer erwärmenden Kraft. Gehen wir nun zum Menſchen über, ſo ſehen wir daſſelbe Verhältniß innerhalb der Perſönlichkeit eintreten, das wir bei dem Blick auf die Natur zwiſchen dieſer und der Perſönlichkeit vor uns haben. Die Perſönlichkeit zerfällt nun ſelbſt in ein Innerſtes, rein Geiſtiges und ein Aeu-

Digitized by Google

ßeres, eine Natur. Unter dieſem Aeußeren, dieſer Natur iſt, wie wir bereits geſehen, nicht blos die Geſtalt, auch nicht blos die Sinnlichkeit zu verſtehen, ſondern die ganze innere Welt ſelbſt als Vielheit von Formen des Aufnehmens, ſich Verhaltens und Thuns. Es handelt ſich auch hier um eine beſtimmtere Anwendung der Sätze des vorh. §. Die Geſtalt, dem Geiſte gegenüber als Natureriſtenz geſetzt, iſt der Zufälligkeit unendlicher Brechungen der gattungsmäßig reinen Form hingegeben, es emanzipiren ſich ihre Einzelformen aus der harmoniſchen Einheit. Sie iſt aber hierin nur Ausdruck der für die Kunſt nun entfeſſelten Vieltönigkeit, Vielſeitigkeit des Innern. Der Menſch, wie er Stoff der Malerei iſt, erſcheint wie ein Inſtrument, das mit einer neuen Menge von Saiten beſpannt iſt, deren Tonmenge die Bildnerkunſt wie ein Chaos fürchten müßte; denn vom Bande der Einheit zunächſt entlaſſen wird auch erſt die ganze Welt von Anlagen, Kräften, die in der menſchlichen Organiſation liegen, flüſſig. In dieſer Entfeſſlung werden ſich aber nothwendig auch falſche Einheiten bilden, ſtehende Gewöhnungen einer beſtimmten Richtung, Einſeitigkeiten, die ſich, wie das Moment der geiſtigen Vielſeitigkeit, das hiemit gar nicht in Widerſpruch ſteht, in der Geſtalt und ihren Bewegungen ausdrücken müſſen. Was die Vielſeitigkeit entbindet und aufregt, iſt zugleich weſentlich ein unendlich erweiterter Rapport mit der Außenwelt, der natürlichen und der menſchlichen. Es iſt ja der Perſönlichkeit ein Hintergrund mitgegeben, ſie iſt nicht herausgeſchnitten aus Luft, Erde, Wohnung, Getümmel des Verkehrs, ſie iſt dahinaus bezogen, unzählbare ſympathetiſche Fäden laufen von ihr fort in die weite Welt und leiten den elektriſchen Strom unendlicher Beziehungen in ſie zurück. Das ſich-Einlaſſen erſcheint zunächſt als völlige Zulaſſung jener Zerſtreuung, die wir in der Sculptur ſo ſtreng abweiſen mußten (§. 606). Das Maleriſche hat durchaus den Wurf des Bezogenen, Beziehungsreichen, des ſich-Umſehens. Durch dieſe geöffnete Schleuſe brechen nun die Motive der Leidenſchaft in einem Umfang ein, wie ihn ebenfalls die Sculptur nicht kennt, welche, wie wir ſahen, dem Affecte mitten in ſeiner Entfeſſlung einen Damm entgegenwirft, wodurch der Ausdruck bewirkt wird, als wäre der Sturm, während er brauſt, zugleich auch ſchon beſchwichtigt. Das iſt nur bei geringerem Umfang und einfacher Natur der Affecte möglich. Die Malerei hat ein weit verwickelteres Seelenleben und einen ungleich reicheren Umfang von Erregungen und Leidenſchaften vor ſich; brauſt der Sturm in dieß Meer, ſo muß es wie eine zerwühlte Wellenwüſte erſcheinen und der Ausdruck der Geiſtesmacht muß in anderer Weiſe gerettet werden. Die Aufwühlung kann bis zum tiefſten Zerfalle des ganzen Weſens mit ſich ſelber gehen; dabei iſt die ganze Seite des Menſchen, die wir jetzt ſeiner geiſtigen Einheit gegenübergeſtellt vor uns haben, wie eine zweite widerſtrebende Seele mit

Digitized by Google

dieſer zerfallen und zugleich, als Quelle unendlichen Schmerzes, das volle Bewußtſein dieſes Zerfalles mehr oder minder entwickelt. Hiemit haben wir nun freilich die geiſtige Einheit als Band der Vielheit aus dem Hintergrunde, worin wir ſie vorerſt halten mußten, gerade auf der Spitze ihrer ſcheinbaren Zurückſtellung wieder hervorgezogen. Die Einheit muß nun das Band in der ganzen Ausdehnung der Vielheit wieder herſtellen, der Hintergrund ſeinen Vordergrund an ſich nehmen. In dieſer Durchdringung wird nun eben das Einzelne, das Viele, das Verwickelte erſt bedeutungsvoll. Die reich partikulariſirte Welt der Perſönlichkeit iſt nun die Landſchaft, deren viele Einzelheiten in der Beleuchtung der Geiſtesſonne zur idealen, äſthetiſchen Geltung erhoben werden, und wie in jener ein Kuß der Abendröthe oder des Mondes auch den rohen, mooſigen Felsblock verklärt, wie ſelbſt der Schilfhalm am Teich eine Sprache gewinnt, ſo leiſtet hier der Geiſt das Wunder, ſelbſt den herben, ſchroffen, ſeltſam zwiſcheneingeſchobenen, zunächſt alle Harmonie ſtörenden Zug des menſchlichen Weſens, eine ſtehende Einſeitigkeit, eine flüchtige, zuſammenhangsloſe Erregung in ſein Band zu ziehen; ein raſches Licht ſtreift über die ſonderbaren Falten und Hügel hin und gibt ihnen Bedeutung und Weihe; ein geiſtiger Phosphor entzündet ſich ſelbſt aus dem Zerworfenen, Verſtreuten, Abnormen der ſo vor uns erſchloſſenen Welt. Gerade dieß bezaubert uns, daß das ganz Entlegene, ſcheinbar für die Kunſt Verlorene, das Willkührliche hervorgehoben und doch in die ideale Beleuchtung gezogen wird. Entfeſſelt aber dieſe Kunſt den Sturm in ſeiner ganzen Gewalt und geht ſie bis zum Bilde der Zerriſſenheit fort, ſo gilt es nur um ſo mehr, ſtatt jenes unverlorenen Reſtes von Ruhe, den die Sculptur bewahrt, die Einheitbildende Kraft als eine bewegte, wie aus Geiſtestiefen auftauchende in das Dunkel und Grauen ihren verſöhnenden Strahl werfen zu laſſen, und bleiben wir bei dem Bilde Winkelmann's, ſo können wir ſagen, wenn der Bildner mitten im Sturme den unbewegten Meeresgrund zeigen ſoll, ſo werde dagegen in der Malerei der Geiſt unſichtbar ſichtbar über den Waſſern ſchweben. — Es folgt aus dem Allem, daß jene gediegene Subſtantialität des Charakters, die ſich dem Allgemeinen gegenüber ſubjectiv nicht iſolirt, ſondern ihre innere Einheit gar nicht anders hat, als in der Einheit mit dem Guten, wie es als öffentliche Macht in geſundem Volksleben waltet, nicht der Standpunct ſein kann, unter welchem die ächt maleriſche Anſchauung die Perſönlichkeit auffaßt. Die durchgearbeiteteren, gefurchteren Züge des tüchtigen, der Gemeinſchaft dienenden Charakters werden uns geſtehen, daß dieſe Hingebung erſt dem Eigenwillen einer ſubjectiven Willkühr abgerungen werden mußte, wie die Plaſtik ſie nicht kennt. Auf dem maleriſchen Standpunct iſt ja durch die Freilaſſung des Vielen der Einzelne für ſich eine Welt geworden, das Allgemeine

Digitized by Google

verknüpft sich ihm so mit dem individuell Seinigen, daß darin die tiefste Versuchung liegt, für sich ein Ganzes, das Ganze sein zu wollen; daher sagt und gesteht uns der Ausdruck der Hingebung an das wahrhaft Allgemeine, daß das Opfer nicht leicht war. Nun tritt aber nothwendig auch die wirkliche Empörung als Kunststoff ein, das Böse steigt aus seinem Abgrund hervor. Ja es wird darstellbar auch ohne den Fortgang zur Versöhnung. Eben weil das Einzelne unendlich bedeutend geworden ist, kann auch den empörten Einzelwillen eine Geistigkeit, Genialität umwittern, die als eine dämonische Tiefe mit Geisterschauern auf uns wirkt; dabei darf allerdings der Ausdruck der Selbstzerstörung nicht fehlen, der auch ohne den Fortgang zur positiven Versöhnung in negativer Form dem Wahren und Guten die Ehre gibt. — Bei der Landschaft haben wir ein Wort vom Thierleben gesagt, wie ihm nämlich in der neuen Kunstform ein gemüthliches Interesse zugewendet wird. Es muß aber auch der veränderte Standpunct, unter welchem die Persönlichkeit dargestellt wird, eine gewisse Anwendung auf dasselbe finden. Wie nämlich in dieser nun eine reichere, vielgetheilte Welt aufgeht, so wird auch die Lebensform des Thiers als eine gefülltere, mit Trieben und Beziehungen, die den menschlichen in's Einzelne analog sind, reicher ausgestattete in wärmerem, bewegterem Ton aufgefaßt und im wilden, zerstörenden Thiere gemahnt der Ausdruck des Grimmen an jene dämonischen Tiefen des menschlich Bösen.

§. 655.

Wie nun innerhalb der so aufgefaßten Persönlichkeit die Vielheit der einzelnen Züge in Geltung eingesetzt ist, so erhält die ganze Persönlichkeit als Individuum unter den vielen Individuen unendlichen Werth. Ihre Eigenheit, wie sie sich in der Erscheinung ausdrückt, mag diese nach Form und äußerer Bewegung noch so unscheinbar oder unregelmäßig sein, wenn nur geistige Tiefe sich in ihr offenbart, ist zur ästhetischen Berechtigung erhoben, und dieß findet auch auf die nicht begeistete Natur analoge Anwendung. Hiemit erst hat die zunächst äußerlich begründete Zulassung einer unbestimmten Vielheit von Gestalten ihre innere, positive Begründung und Bedeutung erhalten. Die Aristokratie der Gestalt ist gefallen und die Demokratie der Gleichberechtigung unter Voraussetzung des Ausdrucks inneren Werths ist eingetreten.

Wir haben in §. 654 die Persönlichkeit vor uns gehabt, wie sie innerhalb ihrer selbst in zwei Seiten, die Vielheit und Einheit, zerfällt; jetzt halten wir das Ganze der so beschaffenen Persönlichkeit als Individuum mit der unbestimmten, durch die Mittel der Malerei weit erschlosse-

Digitized by Google

nen Vielheit von Individuen zusammen. Dieser Punct unter unendlich vielen Puncten, der Einzelne, ist nun, weil die Unendlichkeit des Geistes in ihm gezündet, weil sich in ihm das Ganze des Menschengeistes zu jenem aus dem Innern in's Aeußere scheinenden Strahl zusammenfaßt, zu einer, der plastischen Anschauung in diesem Umfang völlig fremden Berechtigung in der Kunst emporgehoben. Schon bei der vorhergehenden Betrachtung ergab sich uns, daß Gestalt, Bewegung, innere Welt von Neigungen und Kräften, Leidenschaft bis in das Unförmliche, Einseitige, Zerrissene gehen mag; dabei ist die Vergleichung mit Andern eigentlich bereits vorausgesetzt, aber erst, wenn wir diese nun ausdrücklich vornehmen, tritt die Sache in ihr volles Licht und erhellen die Resultate. Man stelle nun einen Menschen von dürftiger oder unregelmäßiger Erscheinung, worin sich eine mehr oder minder harte Einseitigkeit des Vorwiegens gewisser Neigungen, Kräfte, eine schwere Hemmung, Verwicklung ausspricht, die jedoch von einer tiefen, originellen Natur zeugt, neben eine Gestalt von der Art, die man racemäßig nennt, rein in Formen, im Ausdruck nicht geistlos, aber ohne das Salz einer besondern, nur dieser Person eigenen Mischung der Kräfte, so wird man nicht anstehen, die erstere mehr malerisch zu nennen. Versteht sich übrigens, daß die Unregelmäßigkeit nicht bis zur auffallenden Störung der normalen Grundmaaße fortgehen muß, daß die Malerei den grelleren Absprung von diesem nicht ohne besondern Anlaß sucht, sondern nur, wenn er sich ihr darbietet, zu einem ästhetischen Motiv verarbeiten kann; im Gegensatze gegen das plastische Ideal genügt zur malerischen Würze ein Absprung, der in dem Reiche der möglichen Unregelmäßigkeiten selbst noch fein, anziehend erscheinen kann; wir reden immer von einer unbestimmbaren Scala, ohne ihre Anfänge und ihre härteren Stufen zu unterscheiden. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Brechungen des reinen Menschentypus ist nun also mit der Geltung der persönlichen Monade in das ästhetische Recht eingesetzt. Die Sonne der Malerei scheinet über Gerechte und Ungerechte, d. h. Schöne und Unschöne, und wie der Stifter der christlichen Religion ausrief: selig sind, die arm an Geist sind, denn ihrer ist das Himmelreich, so sind nun auch die Armen an Gestalt zur himmlischen Weihe der Kunst eingelassen. — Dieß neue Gesetz gilt nun auch der übrigen Natur. Das Thier braucht, um malerisch zu erscheinen, nicht nur nicht zu einer formenschönen Gattung zu gehören, sondern es muß nicht einmal nothwendig ein formenschönes Exemplar seiner eigenen Gattung sein, wenn es nur in bestimmtem Zusammenhang einen schlagenden Ausdruck hat; der Maler kann z. B. recht wohl den trägen, etwas herabgekommenen Karrengaul zur Darstellung nehmen, vor dem der Bildner das Kreuz machen müßte. Aber auch mit der Landschaft verhält es sich so; sie braucht nicht

Digitized by Google

in Linien von ſchönem Zuge, nicht in Farbe und Licht von jener reinen Klarheit, nicht in Vegetation von jenem beruhigend deutlichen und doch ſchwungvollen Umriß zu ſein wie die ſüdliche Natur, die man um dieſer Eigenſchaften willen an ſich ſchon (direct) ideal nennen kann, wenn nur Stimmung, wenn nur jenes Etwas in ihr iſt, was an den tiefen Zug eines Menſchenantlitzes, den bedeutungsvollen Blick eines Menſchenauges erinnert, der mit rauhen, unharmoniſchen Zügen äſthetiſch verſöhnt. Ein Blick auf die nordiſche Natur und auf einen Ruysdael als ihren Nachbildner überzeugt, wie auch hier dieſer Bruch zwiſchen Form und Ausdruck, worin die erſtere durch ein gewiſſes Mißverhältniß um ſo ſtärkeren Accent auf den letzteren wirft, der Malerei das Willkommenere ſein kann, ja, wenn ſie ihr ſpezifiſches Weſen recht zur Reife bringen will, ſein muß. Es entwickeln ſich gerade hieraus wichtige nähere Beſtimmungen über das Maleriſche, die wir in der ſpezielleren Ausführung ableiten. Klar iſt nun, wie auch in Beziehung auf die unbeſeelte Natur der äußere, techniſche Vortheil, daß auch das Unbeſtimmte, unklar Gebildete nachahmbar wird, ſich zu einer inneren Bedeutung, zum poſitiven Hebel einer beſtimmten Art von Kunſtſchönheit umwendet. — Dieſes neue Prinzip kann man im Gegenſatze gegen das plaſtiſche ein demokratiſches nennen. Man muß nicht mehr ſchön ſein im Sinne der reinſten Formen-Entwicklung, um des Eintritts in die Pforte des Kunſtſtoffs würdig befunden zu werden; die Ariſtokratie der Geſtalt hat aber darum keineswegs einer Ariſtokratie des aſcetiſchen Ausdrucks Platz gemacht: dieß gilt nur von einem beſondern Ideal, dem romantiſchen (ſ. §. 446), mit deſſen hiſtoriſcher Beſtimmtheit und ſpezifiſchen Mängeln das Weſen der Malerei an ſich nichts zu ſchaffen hat, wiewohl es allerdings mit deſſen allgemeiner Weltanſchauung im Uebrigen ſo ſichtbar zuſammenfällt, daß wir hier ebenſo ſchwer eine Vermiſchung der ſyſtematiſchen mit der geſchichtlichen Darſtellung abhalten, wie in der Lehre von der Bildnerkunſt, die ebenſo beſtimmt auf ein anderes geſchichtliches Ideal, das claſſiſche, hinwies. Die Malerei hat das Thor geöffnet, durch das die Menſchheit in Schaaren hereinwallt; freilich nicht ſchlechthin der Einzelne, wie immer ſeine Erſcheinung beſchaffen ſein möge, iſt eingelaſſen, das Leere und Nichtige fällt wie aus aller Kunſt, ſo natürlich auch hier weg, die Malerei hat auch ihren Adel, aber er verhält ſich zum Adel der Sculptur wie die Ariſtokratie der Bildung zur Geburts-Ariſtokratie; geadelt iſt auch der niedrig, d. h. unſchön Geborne, wenn der ungünſtigen Form der Charakter ſich aufgeprägt hat, geadelt iſt, wer den Stempel des Geiſtes, ſei es auch auf unedener und hügelicher Stirne trägt. Die maleriſche Erſcheinung hat dadurch gerade einen gewiſſen vornehmen Wurf, der freilich ganz anderer Art iſt, als jener von ihr aufgegebene Racetypus eines auserleſenen Geſchlechts; fein und edel

ist die Linie der griechischen Schönheit, aber fein und edel auch das geistige Fluidum, das über die gebrochnere Linie seinen Zauber gießt.

§. 656.

Durch alle diese Momente (§. 651—655) ist in weitem Umfang das Häßliche eingedrungen. Dasselbe ist in solcher Ausdehnung zunächst durch die veränderte Darstellungsweise zugelassen: das flüssige Mittel der Farbe hat überhaupt einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Gestalt theils in das Verbreitete der äußern Umgebung, theils zu andern Gestalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, theils zu dem Interesse einer reicheren Handlung, wie sie eben durch die erschlossene Vielheit und Bewegtheit der Gestalten darstellbar geworden ist, fortgeführt. Diese Darstellungsweise ist aber eben das Mittel der zu Grunde liegenden Auffassung, welche vom Aeußern auf das Innere weist, und diese Auffassung läßt das Häßliche nicht nur zu, sondern führt es ausdrücklich ein, um es in das Erhabene oder Komische aufzulösen, welches nun den Standpunct des einfach Schönen aus seiner bestimmenden Geltung verdrängt.

Die Frage über den Spielraum des Häßlichen hätte früher aufgenommen, zum Ausgangspuncte gezogen werden können, wie in der Lehre von der Bildnerkunst; allein die ungleich größere Freiheit der Bewegung, welche dieser Kunst gegenüber in der Malerei sich zuerst aufdrängt, führte rascher in den positiven Mittelpunct ihres innern Geistes und aus der Darstellung desselben wird hier gefolgert, was ihr dort als ursächliche Schranke vorangestellt wurde. In der That haben wir das Häßliche längst vor uns: das Dürftige, in Linien minder Schöne, Unregelmäßige der Gestalt und Bewegung, was wir in mehrfachem Zusammenhang als berechtigt in der moralischen Auffassung gesetzt haben, führt in einer unaufhaltsamen Linie zum eigentlich Häßlichen, wo die Verkehrung der inneren Ordnung eines Organismus direct in die Augen springt, und mit dem Satze, daß die äußerste Leidenschaft, die Zerreißung des Gemüths, daß das Böse nun unter die Kunst-Stoffe eintritt, ist das Häßliche bereits positiv eingeführt, denn diese Störungen und Verkehrungen müssen ja in ihrer Erscheinung häßlich sein. Nun aber bedarf es dieser Zusammenfassung des schon Eingeräumten, um einen so wichtigen Begriff in seiner Ausdrücklichkeit hervorzustellen und das Wesen der Malerei in Beziehung auf die großen Gegensätze im Schönen zu bestimmen. Der §. holt nun aus der erst äußerlichen Betrachtung nach, wie das Häßliche zunächst zugelassen ist. Die Farbe hat, noch abgesehen vor ihrer innern

Digitized by Google

Bedeutung (§. 652), den Charakter des Fortleitenden; ein vertrocknetes Flüſſiges, beſtimmt ſie das Auge, von den Härten der Form fortzufließen. Der zugegebene Raum, das allgemeine Medium der Luft mildert alle Umriſſe, die einzelne geſchloſſene Bildung ſchwimmt im allgemeinen Fluſſe. Die Mängel und Verkehrungen der Geſtalt und Bewegung finden ferner, ſo oft die Malerei ihre Freiheit in Vereinigung vieler Geſtalten und vielfältiger Bewegungen benützt, ihre Auflöſung in deren Wechſel-Ergänzung; die Figuren helfen ſozuſagen einander aus. Da Vielheit und Bewegtheit um Darſtellung einer Handlung willen entfaltet werden, ſo iſt es namentlich die Aufmerkſamkeit auf dieſe, was das Auge vom Formloſen oder Formwidrigen der einzelnen Bildung ablenkt. Dieſer letzte bedeutendſte Grund führt aber auch bereits aus der äußerlichen, nur negativen Betrachtung heraus. Alle dieſe Mittel und Erweiterungen ſchafft ſich ja die Malerei, um ihre Art der Auffaſſung im Kunſtwerk niederzulegen, das techniſch Bedingte fließt auch hier aus dem geiſtigen Prinzip. Ihr Prinzip iſt die Auffaſſung im Lichte der Innerlichkeit, welche durch ein Mißverhältniß des Aeußern zum Innern, das von unbedeutenderen Mängeln bis zur Verkehrung fortgeht, gerade die Kraft des Accents doppelt ſtark auf das letztere wirft. Wo nun das Mißverhältniß zum vollen Ausdruck kommt, muß der Sieg des Innern in der Form des Erhabenen oder Komiſchen auftreten, und ſomit erhellt, daß die Malerei dieſe Formen (und mit ihnen natürlich ihre Vorausſetzung, das Häßliche) nicht blos zuläßt, ſondern *will*. Es iſt namentlich das Komiſche, worin die Malerei ſich ungleich weiter und freier bewegt, als die Bildnerkunſt (vergl. §. 634), denn dieſes iſt ja die ſubjectivere unter den widerſtreitenden Geſtaltungen des Schönen; durch das Vorwiegen des Ausdrucks im Kunſtwerke ſind dem Zuſchauer die Mittel zu jener Leihung, welche der komiſche Prozeß vorausſetzt, in vollem Maaße an die Hand gegeben; dadurch wird der nöthige Anhalt an Subjectivität ſelbſt dem Thiere zugelegt und die häßlich komiſche Thierwelt, den Affen an der Spitze, ſpringt in den Rahmen der Kunſt herein. Erhaben iſt die Bildnerkunſt durch ihre Subſtantialität und Charakterwucht recht ausdrücklich, wir ſahen, wie ſie das Furchtbare, das Tragiſche ergreift; aber das Erhabene ſelbſt wird hier vom Standpuncte des einfach Schönen behandelt, wogegen die über den ſcharf ausgeſprochenen Bruch herüberſtrahlende geiſtige Erhabenheit oder Furchtbarkeit im Maleriſchen die Negativität im Weſen des Erhabenen zur vollen Entſcheidung führt und daher die freieren, geiſtigeren Formen des Erhabenen des Subjects, die tieferen Kämpfe des Tragiſchen in erweitertem Umfang anbaut. Der harmloſen Grazie des einfach Schönen iſt der Maler darum, weil ſie nicht das Beſtimmende ſeines Standpuncts bildet, natürlich nicht abhold, aber man kann ſagen, er ſtellte ſie in einem gewiſſen

Digitized by Google

zarten Sinn unter den Standpunct des Erhabenen oder Komischen, so daß das Verhältniß wirklich ganz das umgekehrte vom plastischen ist, wo der Standpunct des einfach Schönen auch auf das Erhabene und Komische bestimmend wirkt. Der Zug der Trauer, den Mehrere im plastischen Kunstwerke gefunden, liegt mehr im Zuschauer und hat gegenständlich nur darin seinen Grund, daß die Sculptur durch ihre innern Schranken geschichtlich auf eine vor dem aufgegangenen Geisteslicht verblaßte, hinabgesunkene Götterwelt angewiesen ist und deren Entschlafen in der steinernen Erstarrung unwillkührlich darstellt; in dem Hauche der Wehmuth dagegen, der um die malerische Schönheit spielt, dem Zuge eines fernher dämmernden tragischen Gefühls, den sie in den Blick und die Lippen der jugendlichen Grazie legt, drückt der Künstler bestimmt das Gefühl aus, daß jederzeit und abgesehen von einem bestimmten Kunst-Ideal die Blüthe der reinen Form schnell hinwelkt, und er kündigt gleichsam an, daß er eine beständigere Form des Schönen zu geben vermag in der durchfurchten Gestalt, welche keine Jugendschönheit mehr einzubüßen, aber aus ihrem Leibe das feste Haus des Charakters geschaffen hat. Er kann aber der Blüthe der Schönheit auch ein Lächeln geben, als wisse sie um ihre Naivetät, stehe mit halbem Bewußtsein helldunkel darüber, sage sich selbst, daß das so zwar nicht dauern könne, gebe sich aber doch in heiterem Widerspruch dem süßen Traume hin.

§. 657.

Dieß Alles faßt sich in dem Satze zusammen, daß nunmehr das Gesetz der directen Idealistrung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, dem der indirecten Idealisirung, gewichen ist, wonach das Schöne aus der Gesammtwirkung einer Vielheit von Gestalten hervorgeht, die im Einzelnen nicht schön sein müssen, deren Ausdruck vielmehr durch irgend einen Grad von Mißverhältniß der Form zu steigern im künstlerischen Interesse liegt. Das Gesetz der directen Idealistrung ist aber nicht schlechthin unterdrückt, sondern besteht in seiner Unterordnung noch fort.

Das Wesentliche dieser prinzipiell zusammenfassenden Bestimmung bedarf keiner Erläuterung; es erhellt Alles aus der Vergleichung mit §. 603. Durch den Zusatz: „deren Ausdruck vielmehr" u. s. w. ist in diese Bestimmung auch das Moment aufgenommen, daß außer dem Zusammenwirken und wechselseitigen sich-Ergänzen mehrerer Gestalten auch in der einzelnen Gestalt die Gesammtwirkung des Ausdrucks mit dem minder Schönen oder Unschönen auf der Seite der Vielheit, nämlich jetzt der Formen dieser einzelnen Gestalt, versöhnt; Letzteres tritt vorzüglich dann

Digitized by Google

in Geltung, wenn die Composition nicht mehrere Gestalten verbindet; überdieß ist durch diesen Satztheil dafür gesorgt, daß das „nicht schön sein Müssen" nicht als ein Zufall, sondern als ein künstlerisches Wollen verstanden werde. Das Verhältniß ist also jetzt umgekehrt; von der Bildnerkunst hieß es (§. 603 Anm.): „schlechtweg allerdings kann das diesem Prinzip der directen Idealisirung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst hätte sie keine Bewegung und Geschichte"; jetzt gilt ebendieß von dem dort herrschenden Prinzip: es hat die Oberhand verloren, denn das entgegengesetzte herrscht, aber es kann nicht völlig ausgeschlossen sein. An welche Seite der Technik sich das relative Fortbestehen des überwundenen Prinzips knüpft, warum dieß Fortbestehen eine Lebensbedingung unserer Kunst, in welche nähere Schranken es gewiesen ist, welche furchtbaren Wirkungen es für die Geschichte der Malerei hat, Alles dieß wird der Verlauf zeigen. Daß es aber noch fortbesteht, haben wir schon in der Anm. zu §. 655 durch den Satz ausgesprochen, daß die Malerei darum, weil sie in gewissem Sinn ein Mißverhältniß zwischen Form und Ausdruck liebt, keineswegs jeden reineren Adel der Form ohne bestimmtes Motiv abweisen darf, daß zur malerischen Würze auch ein feiner Absprung von der Durchschnittslinie genügen kann. Dieser Absprung wird immer nicht so fein sein, wie jene zarte Modification in der Plastik, aber was im Marmor schon hart erscheinen würde, stört in der Farbe den Eindruck glücklicher und vorzugsweise reiner Form-Entwicklung noch nicht. Dieß ist jedoch nur erst unbestimmt, nur eine ungefähre Vorbereitung auf die bestimmteren Sätze, die sich aus der weiteren Auseinandersetzung ergeben sollen.

§. 658.

Wenn dieses Prinzip verbietet, auf den Boden der plastischen Schönheit überzutreten, so kann auf der andern Seite die Verfolgung desselben zur Verkennung gewisser Schranken führen, welche durch die noch nicht aufgegebene Fesslung des zeitlich Bewegten im Raume (vergl. §. 650) gesetzt sind, woraus Uebergriffe in die Auffassungsweise solcher Künste entstehen, die in der Form der wirklichen Bewegung darstellen.

Jede Kunst hat ihre Versuchungen, ihre Stellung unter den andern Künsten reizt sie zum Wetteifer, das Bewußtsein der Einheit aller Künste (§. 542 ff.) verschwemmt leicht die Erinnerung der Gesetze, welche im Gemeinschaftlichen die Selbständigkeit jeder Kunst hüten sollen. Es entstehen so theils Rückgriffe, theils Vorgriffe. Die Baukunst kann sich nur durch Vorgriffe verirren; wir sahen sie ihren Boden verlieren und

Digitized by Google

in das Gebiet der Plaſtik, Malerei, ſelbſt in das Gebiet der muſikaliſchen und dichteriſchen Wirkungen hinüberſchwanken. Die Plaſtik hat ſchon eine Kunſt hinter ſich: ſie kann durch zu ſtrenge Herrſchaft der Meſſung in die Baukunſt zurückgreifen, ſie kann aber auch unberechtigter Weiſe in die Mittel und den Styl der Malerei, ja in die Bewegtheit der Muſik und Poeſie vorgreifen. Was nun die Malerei betrifft, ſo erhellt aus allem Bisherigen ſowohl die Möglichkeit, als die Rechtloſigkeit eines Rückgriffs auf den Boden des plaſtiſchen Geſetzes. Nun kann aber der Maler das ſpezifiſche Geſetz ſeiner Kunſt richtig erkannt haben, aber im Gefühle ſeiner Freiheit die Segel zu hoch ſchwellen und nicht nur über die Schranken der Plaſtik, ſondern auch über die ſeiner eigenen Kunſt wegſetzend in Muſik und Poeſie ſich verlieren, indem er vergißt, daß ihn noch ſtrenge das Geſetz der räumlichen Darſtellung bindet. Dieſe Vorgriffe werden in der Erörterung der Stylgeſetze näher beleuchtet und die einzelnen Schranken, die jene Begrenzung in ſich ſchließt, aufgezeigt werden.

§. 659.

Dennoch ſteht die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt. In die Objectivität, welche allerdings noch die beſtimmende Grundlage bleibt (§. 650), iſt die *ſubjective Bewegtheit* in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehlt: im Künſtler macht ſie ſich als tiefere geiſtige Lockerung und Durcharbeitung, ſowie als freigelaſſene Vielſeitigkeit und wechſelnde Verſchiedenheit in der Auffaſſung deſſelben Gegenſtands geltend; im Kunſtwerke durch ſämmtliche §. 649—658 entwickelte Grundeigenſchaften deſſelben; im Zuſchauer durch unmittelbare und innigere Betheiligung ſeiner eigenen Subjectivität im Genuſſe.

Jetzt, nachdem alle weſentlichen Grundzüge dargeſtellt ſind, ergänzt ſich der Satz des §. 650, daß die Malerei noch an das Geſetz der Objectivität wie alle bildende Kunſt gebunden iſt, durch den andern, daß ſie als die ſubjectivſte unter den bildenden Künſten an der Grenze dieſer Gruppe ſteht. Dieß iſt ſchon in §. 538 ausgeſprochen, nun aber an den Eigenſchaften des maleriſchen Kunſtwerks, insbeſondere durch das, was in und zu §. 652 über die Wärme der Farbengebung geſagt iſt, nachgewieſen und nur nach zwei Seiten hin noch weiter zu verfolgen, der des Künſtlers und des Zuſchauers. Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozeſſe in ſein Inneres herein, löst ihre Objectivität in der ſubjectiven Stimmung verzehrender auf, um ſie als eine geiſtig durchbildete, durchkochte wieder zu objectiviren; die Innerlichkeit ſeiner Kunſt wird in ihm ſelbſt das Geiſtige, das Empfindungs-

Digitized by Google

leben und die Gedankentiefe merkbarer von der naiven Verwachsung mit dem Sinneleben gelockert, die Elemente seiner Persönlichkeit eindringlicher geschüttelt haben; weniger streng an das Gesetz der Schwere, der Sparsamkeit, an die exacte Messung gebunden, als der Bildhauer, wird er leichter, gelöster erscheinen, als dieser. Es ist mehr Bewegung in seinem ganzen Thun, sein Wesen wird den bewegten Wurf haben wie sein Werk, der rasche Blick, womit er im Stoffe selbst den Silberblick erhascht, wird ihn bezeichnen. Er darf und muß auch das Individuelle seiner Persönlichkeit als ein berechtigteres entwickeln und behaupten. Die Bildnerkunst hat weniger Gegenstände und ist weit mehr nur auf die Wahl zwischen dem Vorher und Nachher der Momente, als auf eine Mannigfaltigkeit verschiedener Auffassungen desselben Moments angewiesen, als die Malerei, für welche nicht nur je die Auffassung von einer andern räumlichen Seite ein besonderes Kunstwerk begründen kann, sondern welche auch mehr Mittel, nämlich zum plastischen Momente der Zeichnung noch die Farbe hat und daher dem Ausdruck von mehrerlei Seiten beikommt, und in welche die Unendlichkeit individueller Formen eingelassen ist. Erscheint der Maler schon dadurch individueller, so ist er auch freier in der Wahl des Stoffgebiets, weil es deren mehr gibt; die stärkere Berechtigung der Eigenheit mag oft zum Eigensinn, zur Manier werden, da ihm aber auch frei steht, die Seiten der Auffassung und die Stoffgebiete beweglicher zu wechseln, so wird er, wenn er dem Geiste seiner Kunst treu bleibt, dennoch vielseitiger, wendsamer sein, als der Bildner. Seine Arbeit ist noch handwerksmäßig und seine Werkstätte dampft von den mancherlei Gerüchen seines Materials; aber der Kampf mit diesem ist, wie wir gesehen, feiner, weniger faustmäßig geworden. Das Werk selbst haben wir nach allen wesentlichen Eigenschaften genugsam kennen gelernt, um das Uebergewicht des Subjectiven im Objectiven als begründet zu erkennen; der zu §. 649 gebrauchte Ausdruck, der auf die Fläche geworfene Anflug schwebe, als wolle er sich von der Fläche lösen, in den Zuschauer hinüber, führt uns zurück zu dem in §. 550 Anm. gebrauchten Bilde von der Kugel: in dieser Vergleichung traf der Umstand nicht zu, daß diese nur einen Augenblick aufschlägt, während das Werk der bildenden Kunst ruhig im Raume verweilt; die Malerei steht nun aber genau vor der Grenze, wo dieß Verweilen aufhört und der Schuß geradaus vom Künstler in den Zuschauer fliegt. Wenden wir uns nun zu diesem, so ist er dem Gemälde gegenüber, da es selbst den Stoff als subjectiv empfundenen, empfindenden, bewegtes Inneres ausstrahlenden ihm entgegenbringt, bei seiner eigenen Subjectivität unmittelbar gerufen; das Gemälde weist nicht strenge zurück, wie das Sculpturwerk, das zuerst seine ganze Objectivität behauptet, verstanden sein will, ehe es Liebe annimmt (vergl. §. 602 Anm.), sondern

Digitized by Google

rasch entzündet sich das Subjective in ihm mit dem Subjectiven im Zuschauer zu Einer Flamme. Das Allgemeine, der Inhalt im Werke, hat ferner nicht nur die Form der Persönlichkeit, die das Individuelle bis zu zarter Grenze ausscheidet, sondern der ganzen individuellen Persönlichkeit angenommen, die mich vertraut anschaut als Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein und mit dem Blicke des Herzens, der da sagt: wir verstehen uns; ich „muß nicht mich selbst vergessen" (Hegel Aesth. 3. S. 18), wie dem Sculpturbild gegenüber, das, selbst ein feinster Auszug der Vielheit, die empirisch Vielen als Stoff hinter sich läßt und ebendaher als Zuschauer zuerst abweist, um sie erst, nachdem sie sich über sich selbst erhoben, zu vertrauter Annäherung zuzulassen. Alles Schöne ist anmuthig im Sinn einer harmoniebildenden Bewegung nach dem Zuschauer hin (vergl. §. 72); alles wahrhaft Schöne weist die Astergestalt dieser Bewegung, die in einem liebäugelnden Reize besteht, streng von sich; das Werk der Bildnerkunst behauptet diese Strenge in dem Grade, daß auch die wahre Anmuth sich dem ersten Blick hinter eine spröde Schaale verschließt; das Gemälde läßt die Anmuth rascher aus weicher Schaale nach dem Zuschauer hinüberwallen. Die innigere Betheiligung des Zuschauers hat aber wie die freiere Subjectivität im Künstler noch die andere Seite, daß er sich in der Besonderheit individueller Vorliebe mehr gehen lassen darf. Er mag freier wählen zwischen verschiedenen Auffassungen desselben Gegenstands oder Moments, aus der größeren Menge des Gegebenen vorziehen, was ihm überhaupt oder in der Stimmung des Augenblicks mehr zusagt. Die Wahrheit, daß das Interesse vom ästhetischen Eindruck ausgeschlossen ist, daß alles ästhetische Urtheil auf Allgemeinheit Anspruch macht (vergl. §. 75 u. 79), bleibt dabei völlig unangetastet, denn ich kann mehr theoretisch ein anerkanntes Kunstwerk völlig anerkennen und gleichzeitig gestehen, daß es mich als diesen Einzelnen weniger erfreut, als ein anderes; nur muß dieß Andere auch ein wahres Kunstwerk sein, darf in der Form-Vollendung nicht zurückstehen. Ist das Letztere der Fall, so muß meine Vorliebe wenigstens mit dem Zusatze sich aussprechen: der Auffassung nach gefiele mir dieß besser, ich bedaure nur, daß es nicht mehr reinen Kunstwerth in der Ausführung hat, ich bedaure es aber allerdings mehr, als ich es bei jenem anerkannten Kunstwerk anderer Auffassung bedauern würde, wenn ihm die Vollendung fehlte. Also auch nach dieser Seite ist die Malerei mehr demokratisch, den Einzelnen berechtigend und vermag nach ihrer erklärlich größeren Fruchtbarkeit Kostgänger der verschiedensten Art zu speisen. Im Begriffe des Bewegten, den dieser §., nachdem er schon bisher öfters hervorgetreten, mit Nachdruck ausspricht, können wir wirklich Alles zusammenfassen: das geistigere Scheinen im Kunstwerk, das Verhalten des Künstlers und Zuschauers. Die Bezeich-

Digitized by Google

nung ſcheint weniger tief, aber gerade das Sinnliche, was ſie hat, empfiehlt ſie uns für die weitere Aufgabe, den Grundcharakter der Malerei in der Beſtimmtheit der Formen, die er mit ſich bringt, d. h. im Style aufzuzeigen.

B. Die einzelnen Momente.

§. 660.

1. **In der beſondern Erörterung der einzelnen Momente des Weſens der Malerei kann über die äußere Beſtimmtheit im engeren Sinn gerade darum wenig feſtgeſtellt werden, weil ſie vermöge der gewonnenen Freiheit der**
2. **Bewegung ſich in bunte Vielfältigkeit zerſtreut. Das Material zerfällt in zwei Seiten: die Fläche, auf welcher, und die Mittel, mit welchen dargeſtellt wird. Die Fläche iſt entweder die von der Architektur gegebene Wand oder ſelbſtändig und ausdrücklich für den maleriſchen Zweck, namentlich aus Holz oder Leinwand, bereitet; die erſtere Art führt einen mehr monumentalen Charakter mit ſich, welcher übrigens im Ganzen der Malerei nicht ebenſo wie den zwei andern bildenden Künſten eigen iſt, die zweite einen mehr häuslichen und fami-**
3. **liären, doch auch in das Großartige dehnbaren. Die Mittel, mit welchen dargeſtellt wird, beſtehen weſentlich in zerriebenen, aufgelöſten, flüſſigen Körpern, deren verſchiedene Qualität mit dem inneren Weſen des Styls in ebenſo tiefer Beziehung ſteht, als der Unterſchied der Fläche.**

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt war für die Erörterung der einzelnen Momente einfach und deutlich der Gang von außen nach innen gegeben. Obwohl die äußern Bedingungen einer Kunſt immer gewollte, durch ihre innere Auffaſſungsweiſe geſetzte ſind, ſo ſtellen ſie ſich doch in dieſer Kunſt durch ihre greifbar feſte, körperlich beſchränkende Natur gleichſam als ein Wall hin, der ausdrücklich unterſucht, überſtiegen werden muß, um dann in das Innere zu blicken. Dieſer Wall iſt nun gefallen und wir haben es mit einer Kunſt zu thun, deren äußere Bedingungen vermöge der geſchilderten Erleichterung und Befreiung viel unmittelbarer als eine Ausſtrahlung von innen nach außen erſcheinen, die daher hierin ungleich mehr Belieben und freie Wahl hat. Die Malerei ſteht nicht mehr der ſchweren Maſſe gegenüber, um ihrer Oberfläche durch Schlag und Gluth in hartem Kampf die ſchöne Form aufzunöthigen, ſie greift leicht und frei umher nach den tauglichſten Mitteln und Formen, womit und in welchen ſie das innere Bild auf die empfängliche Fläche werfe. Ebendaher bildet

Digitized by Google

ſie ſich eine ſo reiche, mannigfaltige Welt von Kunſtweiſen, daß die Aeſthetik als Syſtem des geſammten Schönen ſich hier nur wenig in das Einzelne einlaſſen kann. Das Wenige aber, was ſie aus dieſer vielverzweigten Menge von Verfahrungsarten herausgreifen kann, führt, da das Band zwiſchen dem Innern und Aeußern zwar beweglicher, vielgeſtaltiger, aber darum nur um ſo geiſtiger iſt, ſo unmittelbar zur innern Beſtimmtheit, zu Auffaſſung und Styl, daß ſich auch in dieſer Beſchränkung, getrennt von dem weiterhin wieder aufzufaſſenden tieferen Zuſammenhang, nur wenige allgemeine Sätze aufſtellen laſſen. Wir werden daher auch anders eintheilen; in der Lehre von der Bildnerkunſt ordneten wir Alles unter die Eintheilung: äußere und innere Beſtimmtheit; hier dagegen werden wir von der äußern Beſtimmtheit als zweites, mittleres Moment das Verfahren unterſcheiden und von dieſem zur Erörterung des Styls als drittem Moment übergehen. Die Lehre von der Sculptur enthielt eigentlich nichts dem zweiten dieſer Momente Entſprechendes; das Nöthige vom Techniſchen wurde bei dem Materiale vorgebracht; die Lehre vom Verfahren iſt aber etwas Anderes, als was dort in den Bemerkungen über das Techniſche gegeben iſt, ſie entſteht als ein Neues, was nicht ebenſo an die Lehre vom Material angeknüpft werden kann, weil nun durch mehrere, verſchiedene Acte ein bloßer Schein des Sichtbaren hervorgebracht werden ſoll, und ſie handelt von der Bedeutung dieſer Acte, ebenfalls ohne tief in das eigentlich Techniſche einzugehen. Auch dieß bezeichnet deutlich den Unterſchied der Malerei und Bildnerkunſt, daß in jener die Lehre vom Materiale ſich bedeutend abkürzt, die Lehre von der Technik ſich von ihr ablöst und zu etwas Anderem, Beſonderem, zu einer Aufzeigung des innern Sinns der Verfahrungsweiſe wird.

*. Soweit wir nun auf das Material eingehen können, drängt ſich ſogleich ein Zerfallen in zwei Seiten auf; die Bildnerkunſt kennt dieſe Spaltung nicht: Stein, Erz u. ſ. w. iſt einfach ihr Material, die Malerei hat ihr Material auf zwei Seiten, und zwar ebendarum, weil ſie in jenem Sinne ſolider Nachbildung eigentlich kein Material hat. Die Mittel, wodurch ſie den Schein der ſichtbaren Körper erzeugt, können ſo, wie Stein und Erz, nicht Material heißen, ſie verſchwinden ungleich entſchiedener in der Wirkung, welche durch ſie hervorgerufen wird, obwohl eben für dieſen Zweck ihre Qualität nicht gleichgültig iſt. Gerade, weil ſie für ſich ein ſo Unſelbſtändiges ſind, bedürfen ſie der Anlehnung an ein Zweites, das aber für ſich zu dem hervorzubringenden ſchönen Scheine ſich noch indifferenter verhält, nämlich der Fläche. Es iſt einleuchtend, daß die Beſchaffenheit der letztern in der äſthetiſchen Wirkung ſo nicht mitwiegen kann, wie die Textur des Steins, Erzes in der Oberfläche des Bildwerks (vrgl. §. 649, *.) Es ſind rein äußerlich techniſche Bedingun-

Digitized by Google

gen, um die es sich hier handelt: zum Staffeleibilde wird in neuerer Zeit die Leinwand dem Holze vorgezogen, weil die mancherlei Zufälligkeiten, von denen die Zubereitung, Größe und Dauer der Holztafel abhängt, die Schwierigkeit des Transports u. s. w. bei diesem Materiale wegfallen; dagegen bietet das Holz allerdings den Vortheil, daß sich hier die Farbe auf einem Kreidegrund auftragen läßt, der das überflüssige Oel nach hinten absorbirt, so daß die Bilder hell bleiben, wogegen auf dem fetten Grunde, den man der Leinwand geben muß, die Farbe leicht nachdunkelt, weil derselbe ihr Oel nicht durchläßt. In Holz und Leinwand fühlt sich nun der weichere, botanische Ursprung der Fläche durch und dieß wird auf Darstellungs-Stoff und Styl, die sich an dieses Material knüpfen, von Einfluß sein. Dagegen gibt sich in der Mauerwand mit ihrem Kalküberwurf, mit dem sich die Farbe ohne Fett bindet, die mineralische Qualität mit einer gewissen Kälte, Härte zu fühlen, woraus sich bereits schließen läßt, daß diese Art der Fläche einer andern, weniger in die Fülle des Lebens eindringenden Auffassung und Darstellungsweise dienen werde, als Holz und Leinwand. Doch hat das Material noch eine weitere Seite, nach welcher es ästhetisch bedeutender mitwiegt. Die Mauerfläche drängt sich dem Auge und Gefühl als ein dauernd Festes, massenhaft Ausgedehntes auf; wird das Gemälde ihr anvertraut, so ist damit ausgesprochen, daß es dauernd sein soll; die meist bedeutende Ausdehnung bringt größeren Maaßstab und umfangreichere Composition mit sich; es kommt noch dazu, daß die großen Flächen der Mauerwand vorzüglich nach Außen gewendet sind, durch welche das ihr übergebreitete Bild sich dem Volke öffnet, den Charakter der Oeffentlichkeit gewinnt. Hiedurch erhält das Wandgemälde die Bedeutung des Monumentalen. Die Malerei kann im Ganzen ihres Wesens nicht mehr so ausdrücklich monumental heißen, wie die Bildnerkunst (§. 605, 1.); eine Kunstform, welche in der dargestellten Weise die Körper zum durchsichtigen Schleier des Innern macht, wendet sich beweglich an die Gemüther und scheint daher, wie sie uneigentlich eine Einkehr in's Innere ist, so auch eigentlich zur stillen Betrachtung im Innern der Gemächer aufzufordern, ihr Werk wird zwar zu oft erneuter Vertiefung einladen, aber nicht so bestimmt den Anspruch auf eine über die Generationen großartig hinausgreifenden Dauer machen. Dennoch spaltet sie sich innerhalb dieses ihres allgemeinen Charakters durch diesen Unterschied des Fläche-Materials in einen Zweig, der sich unmittelbar an die Architektur lehnt, um den im vollsten Sinn monumentalen Charakter dieser Kunst mitzugenießen, und in einen heimlicheren, gemüthlicheren, eingeschlosseneren, der sich an die leichtere, bescheidenere, dem Kunstzwecke der Malerei ausschließlich zubereitete Fläche des Holzes, der Leinwand heftet. Allein dieß findet seine wahre Beleuchtung erst, wenn

auch der Unterſchied des Farb-Materials, des Verfahrens bei beiderlei Fläche und in der Lehre vom Style der hiermit gegebene Unterſchied der Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe zur Sprache kommt, was dann eine der Grundlagen für die Eintheilung der Zweige abgibt; es zeigt ſich alſo ſchon hier, daß über die äußere Beſtimmtheit an ſich in der Lehre von der Malerei ſich ungleich weniger ſagen läßt, als in der Lehre von der Sculptur. Der Gegenſatz des Monumentalen, wie ſolches im Wandgemälde auftritt, und des Häuslichen, wie es ſich an das Staffeleibild knüpft, iſt übrigens kein abſoluter. Das Staffeleibild kann in großem Maaßſtabe große Stoffe behandeln und ſie im Feſtſaale öffentlicher Gebäude dem Volke, den wechſelnden Geſchlechtern im monumentalen Sinne vor Augen ſtellen; hat ja doch der chriſtliche Gottesdienſt für den öffentlichſten aller Zwecke einen Innenbau hergeſtellt, der in ſeinem geſchützten Raum, nachdem die großen Mauerflächen, die ſich dem Wandgemälde und der Moſaik darboten, weggefallen waren, der reichſten Entfaltung der Tafelmalerei, vorzüglich am Altare, die Stätte öffnete. Umgekehrt mag auch die Freske die Wände der Privatwohnung ſchmücken, wie in Pompeji und Herkulanum. — Hiemit ſind hier nur die wichtigſten Arten des Materials berührt worden; ſogleich an dieſer Stelle bewährt ſich, was zu 1. von der Mannigfaltigkeit der Darſtellungsweiſen geſagt iſt, in welche dieſe freier ſchaltende Kunſt auseinandergeht. Auf Metall (namentlich Kupfer), Thon (in neuerer Zeit namentlich Porzellain), Elfenbein, Leder, Pergament, Papier, Sammt u. ſ. w., kann gemalt, das Gemälde kann als Stickerei und Weberei in weichen Stoffen dargeſtellt werden. In dieſe Vielheit einzugehen muß nun aber offenbar einer ſpezielleren, auf das einzelne Gebiet ſich beſchränkenden Kunſtlehre anheimgegeben werden; nur allgemein iſt aufzuſtellen, daß, je kleinere Flächen das Material mit ſich bringt, je mehr es ſeiner Natur nach in einem Stoffe beſteht, der übrigens ein Geräthe, den Ausſchmückungstheil eines Raums bildet oder zu einem ſolchen gehört, je vergänglicher ferner der Stoff iſt, deſto beſtimmter die freie Kunſt in das blos anhängende Gebiet der Zierkunſt übergeht; was ſich auf die genannten verſchiedenen Materiale leicht von ſelbſt anwendet. Es kommt dabei allerdings auch der Grad in Betracht, in welchem der Stoff eine rein künſtleriſche Durchführung zuläßt; Uebertragung in Weberei z. B. iſt entſchieden dem Kunſtwerke ſchädlich, was trotz aller Geſchicklichkeit der Wirker von Arras an den Tapeten Raphael's ſo fühlbar ſich aufdrängt, daß man die herrlichen Compoſitionen um dieſe Beſtimmung bedauert.

2. Es iſt bezeichnend für das innere Weſen der Malerei, daß ſie den Körper, mit welchem ſie darſtellt, in verſchiedenen Weiſen auflöst; wie ſie im höheren Sinn die Körperwelt ſozuſagen verdünnt, daß ſie

Digitized by Google

den Geist durchscheinen lasse, so läßt sie auch ihr Darstellungsmittel nicht in seiner ungebrochenen Materialität. Die Kohle, das Blei, die Kreide gibt mir den Strich nur, indem ihr Korn durch den leichten Druck meiner Hand kleine Theile an die Fläche absetzt, die Farben sind meist ein zerriebener und flüssig aufgelöster Körper. Der Unterschied des Bindemittels der Farbe ist nun in hohem Grade wichtig; in entfernterem Sinn allerdings wiegt auch diese Seite des Materials in der Malerei mit, als das plastische Material, aber nothwendig verändert sich doch der Charakter des Scheins, der sich auf der Fläche ausbreitet, je nachdem das Bindemittel durch seine Fettigkeit einen volleren Eindruck von Lebenswärme mit sich bringt, oder durch mehr wässerigen Charakter kälter wirkt und das Auge daher mehr nach der Form als solcher hinleitet. Man sieht nun, wie dieß mit der Art der Fläche zusammenhängt: die Mauerfläche wirkt ebenfalls kälter und zugleich kann sie nicht das Bindemittel des Oels in sich aufnehmen, Leinwand und Holz wirkt an sich wärmer und nimmt zugleich dieß Mittel auf. Damit hängt die verschiedene Art des äußern Verfahrens, das wir soweit hier anführen, auf's Engste zusammen; wird um der dauerhafteren Bindung willen auf nassen Kalk (al fresco) gemalt, so fordert dieß eine Raschheit der Ausführung, welche schon an sich nicht erlaubt, in die Fülle und feinere Einzelheit des erscheinenden Lebens so hineinzutreten, wie es der Oelmaler kann, weil er sich Zeit lassen darf. Nur unvollkommen kann sich das Wandgemälde durch das Bindemittel des eingeglühten Wachses (Enkaustik) dem wärmeren Glanze nähern, den das Staffeleibild durch das des Oels erreicht; die Bindung durch andere klebrige Stoffe, Leim, Gummi, Eigelb, Feigensaft (Tempera) konnte schon rein technisch nicht leisten, was die Bindung mit Oel, weil die Farben zu schnell trockneten u. s. w., aber auch in der ästhetischen Wirkung nicht, weil ihr nicht nur die tiefere Wärme der Oelfarbe abgeht, sondern weil sie auch das Verschmelzen und sanfte Ueberleiten der Töne und Schattirungen, das ganze Gebiet der gebrochenen Farbe, das Durchschimmern einer Farbe durch die andere vermittelst der Lasur entfernt nicht in der Vollkommenheit zuläßt, wie diese. Aber auch hier können diese ersten, allgemeinen Bemerkungen nicht weiter fortgeführt werden, theils weil diejenigen Momente, welche mit dem innern Geiste der höheren Kunst in sichtbarerem Zusammenhang stehen, an den Stellen wieder aufzunehmen sind, wo von diesem Geist, insofern er Styl-, Zweig- und Schul-Unterschiede begründet, die Rede sein wird, theils aber, weil die Art der Farbenbindung und Technik des Auftrags ebenso wie die Wahl des Flächenmaterials in eine Vielheit und Mannigfaltigkeit zerläuft, welche uns über die Grenzen führen würde. Mehreres davon ist noch im Anhange von der Ziermalerei zu berühren. Nur flüchtig erwähnen wir noch zwei Formen, denen das wahre Wesen

der Farbe als eines flüssigen, nach dem Auftrage trocknenden Mittels abgeht; die eine höchst vergänglich und im Ausdrucke trocken: die Pastellmalerei, die andere dauernder, als jedes eigentliche Gemälde, weil die Farbe als eine Vielheit besonderer harter Körper fest in die Fläche eingelassen wird, weniger trocken, weil bunte Steine und gefärbte Glasstifte einen satteren Ton haben, aber der verschmelzenden Uebergänge weniger fähig, als jede andere Weise der malerischen Ausführung: die Mosaik. Sie ist eigentlich eine Uebertragung der Darstellungsart der Stickerei, die auf gegittertem Grunde würfelförmig einnäht, in festes und hartes Material, versteinerter Teppich, und sie sollte ebensowenig, als dieser, mit den Feinheiten der eigentlichen Malerei wetteifern wollen, wie es die ausgezeichnete Mosaikschule des Vaticans in jenen großen Gemälde-Nachbildungen gethan, welche man in der Peters-Kirche sieht. Sie verdient hohe Anerkennung, wenn der Mosaicist es versteht, mit wenigen Mitteln die Hauptstellen des Ausdrucks, die wesentlichsten Lagen des Schattens und der Hauptfarbe so zu bestimmen, daß sie in entsprechender Entfernung eine große Gesammtwirkung machen: sie muß sich bewußt bleiben, daß sie ungefähr so zu Werke gehen muß, wie die Papierausschnitte, die vor das Licht gehalten ein Bild an die Wand werfen, oder, damit wir die Farbe nicht übersehen, wie die Decorationsmalerei für die Schaubühne. Was sie leisten kann, beweist vor Allem die große Pompejanische Mosaik der Alexander- und Dariusschlacht, der Orpheus auf dem Fußboden des römischen Hauses bei Rotweil.

§. 661.

Die Abhängigkeit von der landschaftlichen Umgebung hört auf, das Verhältniß zur Baukunst wird zur freien Verbindung, die aber, sei sie bleibend oder veränderlich, nicht in Beziehungslosigkeit sich verlieren soll. Die Größe des Maaßstabs ist nach §. 649 zwar relativ, doch nicht schlechthin: das Auge fordert seine Bahn, der Unterschied der Stoffe, der Bestimmung, der damit wesentlich zusammenhängenden Verknüpfung mit der Architektur bringt auch verschiedene Größe-Verhältnisse mit sich; das Colossale ist beschränkter, das Kleine berechtigter, als in der Bildnerkunst. 1. 2.

1. Nur mittelbar, sofern ein Werk der Baukunst mit seinen Umgebungen zusammenwirken soll, wird die Malerei, wie sie sich an ihren Flächen ausbreitet, in das Verhältniß zur umgebenden Natur und Architektur hineingezogen; an sich ist das enge Band, welches diese und die Bildnerkunst an die weitere Umgebung bindet, abgeworfen. Zum Bauwerke selbst aber soll das Wandbild natürlich in einem innern Verhältniß

Digitized by Google

ſtehen; die Reihe der Gegenſtände ſoll eine organiſche Beziehung auf das Ganze des Gebäudes, die einzelnen Gegenſtände auf den Theil deſſelben haben, den ſie ſchmücken, auch in der Weiſe der Behandlung ſoll dieſe Beziehung berückſichtigt werden. Das Staffelei-Bild dagegen iſt transportabel, von der bleibenden Verbindung mit der Architektur gelöst und dieſe Löſung entſpricht ganz dem Weſen der Malerei als einer innerlichen, aus dem Innern den fliegenden Schein da oder dorthin frei werfenden Kunſt, die denn, auch in dieſem äußerlichen Sinne beweglich, es geſtattet, daß ihr Werk nach Bequemlichkeit und Stimmung in dieſen oder jenen Raum verſetzt und zur bequemeren Betrachtung aufgeſtellt werde. Doch hat auch dieſe Willkühr natürlich ihre Grenze: das Werk ſoll zum Raume ſtimmen, der Raum auf das Werk hinweiſen; Sammlungen, Galerien, obwohl, wie die Verhältniſſe einmal liegen, gut und unentbehrlich, ſind an ſich Unnatur (vergl. §. 507 Anm. *). Die ſtrengere Beziehung iſt natürlich für das größere Werk gefordert, das in bedeutungsvollem öffentlichem Raume aufgehängt wird und ſich dem monumentalen Charakter des Wandbildes nähert; ungleich mehr Willkühr ſteht der Aufſtellung im Privathauſe zu, doch iſt es auch hier eine Geſchmackloſigkeit, wenn Großes und groß Behandeltes, Tragiſches, dem Raume des täglichen Wohnbedürfniſſes angeheftet wird; übrigens tritt auch ein gegenſätzliches Motiv in's Spiel und gerade z. B. die Wände, zwiſchen denen der Nordländer ſeine Winter verlebt, mag er gern mit Bildern ſüdlicher Landſchaft ſchmücken.

*. Die Willkühr in den Größenverhältniſſen, wie ſie im Weſen der Malerei liegt, iſt doch keine unbeſchränkte. Es bleibt eine abſolute Forderung des Auges übrig, die von jenem allgemeinen Geſetze, daß ein Werk der Kunſt nicht zu groß und nicht zu klein ſein ſoll (§. 36, *.), noch zu unterſcheiden iſt. Es iſt vornämlich das Extrem des Kleinen, wovon es ſich hier handelt, denn es verſteht ſich, daß durch die Relativität der Größen eine Verſuchung für die Malerei zunächſt von dieſer Seite her nahe liegt. Das Auge will nicht nur, daß der Gegenſtand ohne beſondere Anſtrengung ſichtbar, in ſeinen Theilen unterſcheidbar ſei, es will auch eine Größe, die ihm die zureichende Bahn gibt, auszulaufen, mit dem nöthigen tenor ſich zu bewegen, es will nicht zu bald fertig ſein, es will eine Zeit, ſonſt ſchlüpft ihm der Gegenſtand, wie zu kleine Geldmünze zwiſchen den Fingern durchfällt, zwiſchen den Sehnerven und der innern Anſchauung hinweg. Kleinheit in dem Maaße, deſſen Grenze hiemit bezeichnet iſt, entſpricht nun vermöge eines natürlichen ſymboliſchen Verhältniſſes zwiſchen Maaßſtab und Nachdruck, Behandlung, ſowie localer Beſtimmung des Gegenſtands, vorzüglich genre-artigen oder genreartig, etwa auch humoriſtiſch, ſatyriſch behandelten Stoffen; ſolche in heroiſch großen Formen

auszuführen und in Wandgemälden etwa gar an großen nach außen gewendeten Flächen eines Gebäudes zum Anspruche des Oeffentlichen und Monumentalen hinaufzuschrauben ist unnatürlich. Es mag allerdings auch Genrebilder geben, welche eine besonders glückliche und schwungvolle Natur mit einer gewissen Größe des Styls behandeln, die sich dann zu Fresken und zu großem Maaßstab in Staffeleibildern sowie zur Aufstellung in bedeutenderen Räumen eignen (z. B. Carl Müller's Carnevalsbilder in Stuttgart); im Uebrigen ist das Genre eine Darstellung der kleineren Seite des Lebens und es bleibt daher in Ganzen und Großen bei dem Gesagten; die locale Bestimmung ist die engere häusliche. Das Porträt wird bald ebendieselbe, bald eine öffentliche Bestimmung haben und dieß begründet natürlich ebenfalls verschiedenen Maaßstab. Bei der Landschaft kommt es auf Stoff und Auffassung an: große und heroisch aufgefaßte Natur eignet sich für Fresken und fordert bedeutenden Maaßstab auch im Staffeleibilde; der gemüthlich belauschte Moment einer bescheidenen, einer mehr physiognomisch aufgefaßten Natur wird diese Ansprüche nicht machen; man will das in der Nähe sehen, sich als Einzelner einsam darein vertiefen. Dagegen wird nun bei den großen, mythischen, heroischen, geschichtlichen Stoffen das Auge jene allgemeine Forderung einer sattsamen Bahn, geleitet von derselben Symbolik wie dort bei den kleineren Stoffen, mit besonderem Nachdruck geltend machen; zugleich liegt es in der Natur dieser Stoffe selbst, da der große Gegenstand dem Allgemeinen angehört, daß das Bild einen öffentlichen Charakter hat, also von Vielen gesehen sein will. Beide Momente fallen zusammen und begründen die Bestimmung, daß das Großartige auch groß sein soll. Dieß führt uns nun aber auf das dem allzu Kleinen entgegengesetzte Extrem: die Größe kann in der Malerei nie so in's Colossale gehen, wie in der Sculptur; bei einem gewissen Grade derselben muß der Klarheit der Sinneswahrnehmung Abbruch geschehen, weil im Gemälde die Gestalt nicht mit dem scharfen Umrisse des wirklichen Körpers sich von einer wirklichen äußeren Umgebung abhebt, sondern eine mitdargestellte scheinbare Umgebung die ersteren mehr oder minder abschwächt, daher jene Deutlichkeit der äußersten Grenzen wegfällt, welche dem Auge möglich macht, auch ein sehr Ausgedehntes noch als ein geschlossenes Ganzes aufzufassen. Es hat aber eine Colossalität, welche das natürliche Maaß sehr bedeutend überschreitet, in der Malerei überhaupt keinen Sinn. Es handelt sich nämlich hier doch im Wesentlichen nur von der menschlichen Gestalt; wird nun diese sehr colossal dargestellt, so muß ja Haus, Wand, Baum u. s. w. ebenso colossal gegeben werden und doch geht einer solchen Vergrößerung des Umgebenden aller Zweck ab, da bei diesem nicht so wie bei jener die Rede davon sein kann, eine geistige Größe symbolisch in einer äußern

Digitized by Google

auszudrücken. Freilich kann die Umgebung wegfallen und z. B. Goldgrund an ihre Stelle treten wie bei jenen coloſſalen Chriſtusbildern in den Tribunen der Baſiliken; allein auch da iſt nicht an Größenverhältniſſe zu denken, wie die der Coloſſalbilder aus Phidias Hand. Rieſen-Gemälde wie jenes 120 Fuß hohe Bildniß des Nero in Rom ſind keine Kunſtwerke mehr, ſondern prahleriſche Kunſtſtücke wie die Extreme des Kleinen, ja ſie ſind werthloſer, als dieſe; ein Miniaturmaler iſt immer noch weit mehr eigentlicher Künſtler, als ein fauſtfertiger Großmaler, und da das Kleine der Malerei natürlich iſt, ſo ſteht er umgekehrt, wenn wir wieder nach der Plaſtik zurückſehen, auch über dem Bildner, der **blos** ſehr Kleines hervorbringt; geht es aber bis zu einem äußerſt Kleinen herunter, ſo hört die Selbſtändigkeit des Werkes auf, es kann nur an Sachen der kleinen Tektonik angebracht werden und wir befinden uns im Gebiete der Zierkunſt.

§. 662.

1. **Das künſtleriſche Verfahren der Malerei zerfällt in eine bedeutendere Reihe von Momenten, als das der andern bildenden Künſte. Das erſte derſelben, die Zeichnung, hat es nur mit der feſten Form zu thun, deren Schein ſie durch den Umriß auf die Fläche zieht (§. 649). Sie iſt das plaſtiſche Moment in dieſer Kunſt und die Bildung des Malers als Zeichners hat von denſelben Uebungen und Kenntniſſen auszugehen wie die des Bildners. Ohne den feſten Halt ihres Bandes verliert ſich die Malerei in das Muſikaliſche. Sie entwickelt in der Beſtimmtheit und Reinheit ihrer Ausbildung ihre eigene**
2. **Schönheit und an ſie ſchließt ſich das Prinzip der directen Idealiſirung, wie ſolches gegenüber dem entgegengeſetzten, das in der Malerei die Herrſchaft erlangt hat, ſich noch immer geltend machen berechtigt iſt (vergl. §. 657).**

1. Auch das Verfahren der Bildnerkunſt zerfällt in mehrere Momente: ſie ſtellt zuerſt das Modell her und ſpaltet dann die Ausführung in einen gröberen, dem bloßen Techniker anheimfallenden, und einen feineren, vom Künſtler ſelbſt zu übernehmenden Theil; die Malerei aber erweiſt ſich als eine geiſtig vermitteltere Kunſt, die Reihe von Acten, die ihr Verfahren durchläuft, iſt reicher, denn ſie enthält Solches, was vorher das Prinzip einer ganzen Kunſt bildete, als bloßes Moment in ſich: ſie ſetzt die Plaſtik voraus und nimmt ihre Seele, des Körpers entkleidet, in ſich auf, um ihr im weiteren Fortgang ein neues Kleid in anderem Sinne zu geben; daher behält hier, wie ſchon hervorgehoben iſt, der Künſtler Alles in der Hand und verſchmelzt zwei vorausgehende Momente im dritten zum vollen Kunſtganzen. Das erſte dieſer Momente, die Zeich-

Digitized by Google

nung ist es nun, wodurch die Plastik in veränderter Form innerhalb der Malerei wieder auftritt, denn sie stellt jene Uebersetzung der Gestalt auf die Fläche her, von welcher im Allgemeinen schon §. 649 gehandelt hat. Was wir so eben Entkleidung vom Körper genannt haben, besteht zugleich nothwendig im Wegfall von Licht und Schatten, welche das Bildwerk von außen empfängt; die Zeichnung ist bloße Umschreibung der Gestalt nach ihren äußersten Grenzen und nach einem Theile der inneren, soweit nämlich die Einzelformen innerhalb jener in solcher Bestimmtheit sich abheben, daß sie in einem Umriß zu fassen sind. Dennoch gibt schon diese bloße Umschreibung (Contur) einen Begriff von der wirklich Raumerfüllenden Bildung: das schaffende Auge versetzt sich in ihre Mitte und erzeugt wie aus einem innern Kern herausbauend sich das Bild des vollen Ganzen. Die gute, die gefühlte Zeichnung nöthigt das Auge dazu, indem sie durch Fluß und wechselnden Druck und Dünne der Umriß-Linie den Schwung der gefüllten, runden, in die Dimensionen des Raums ausschwellenden organischen Formen andeutet. Auch der Bildhauer muß zuerst zeichnen lernen und der ausführende Meister zeichnet sein Werk, ehe er es modellirt; dieß ist hier bloße Vorübung und Vorarbeit, aber doch entwickelt sich in ihr und legt sich in sie das Gefühl des Ganzen der Gestalt, wie es dann im Modell und in der Ausführung gegeben wird. Der Maler nun hat natürlich noch andere Gegenstände zu zeichnen, als die (thierisch und) menschlich organische Gestalt, diese aber ist doch und bleibt auch für ihn die höchste Aufgabe und erst nachdem er in ihrer Nachbildung geübt ist, mag er sich auch auf Zweige werfen, worin sie nur eine Nebenrolle spielt. Er ist daher in diesem Stadium auf dieselben wissenschaftlichen Kenntnisse gewiesen wie der Bildner, auf Proportionen und Anatomie. Wesentlich verlangt hiebei seine Ausbildung eine Methode, die ihn so rasch als möglich an die Nachbildung der vollen Gestalt führt, denn von dem Abzeichnen des Gezeichneten lernt man nicht Uebertragung auf die Fläche. Die Zeichnung soll nun, zunächst besonders im Anatomischen und den Verhältnissen, vor Allem richtig sein; auf die Verzeichnungen, die man großen Meistern verzeiht, darf sich kein Schüler berufen, gewisser Unrichtigkeiten, die diese sich um ästhetischer Motive willen erlaubt haben, nicht zu gedenken. Obwohl nun die Zeichnung dem Ganzen der Malerei gegenüber nur ein Moment darstellt, ist sie doch auch im Reich des Schönen für sich, wie wir dieß eben schon damit ausgesprochen haben, daß wir das Ganze der Gestalt in ihr wie in einem Keim sahen, welchen die Phantasie des Beschauenden aufschließt und zur vollen Blume entfaltet. Die sichere, kräftige, schwungvolle Faust des Meisters führt Griffel, Kohle, Feder in einem Schwunge, der die reinste Gestaltenfreude hervorruft, man glaubt sich durch sie in die geheime Werkstätte

Digitized by Google

verſetzt, worin der Meiſterin Natur das höchſte Product ihrer organiſch bauenden Kraft in einem erſten Bilde vorſchwebte. Ja ſchon ein hingeworfener Theil, ein Rumpf, ein gewaltiger Arm, Fuß kann die Meiſterhand verkündigen und den Kenner entzücken. Die ſchön geführte Linie wird durchaus im lebendig ſchauenden Auge wieder flüſſig, ſie lebt, man ſieht ſie werden, wie in Wirklichkeit das volle Gebilde wird und ſich entwirkt. Ja ſchon der reine Zug der Linie an ſich, das klare und doch leichte Durchſchneiden durch das Leere, wenn es auch noch keine beſtimmte Geſtalt zuſammenſetzt, hat bedeutungsvollen Reiz und läßt auf den Künſtler ſchließen; die Anekdote von der Linie, die Apelles auf der Tafel des abweſenden Protogenes zieht, beweist, was die Alten von dieſem Puncte hielten. Wird der Maler kein fertiger Zeichner, ehe er zum Pinſel ſchreitet, ſo ſchwebt er Zeitlebens im Bodenloſen, im Lyriſchen, im Subjectiven, im Muſikaliſchen. Es iſt die Scheue vor der Sache, vor dem Beſtimmten und Gründlichen, was den Dilettanten abhält, erſt ein tüchtiger Zeichner zu werden, und ihm vor der Zeit die Palette in die Hand ſchiebt. Die Vorliebe der engliſchen Malerei für das Nebelhafte, Unbeſtimmte, Verſchwommene, Verfaſerte hängt, wie mit der nationalen Neigung zum Sentimentalen, ſo mit dem in England ſehr verbreiteten Dilettantiſmus zuſammen. Die Zeichnung iſt das Grundgerüſte, die feſte Knochenbildung im Körper der Malerei, ſie muß, nachdem ſie von den Weichtheilen (der Farbe) umhüllt iſt, als die tragende, Maaßbeſtimmende Kraft durch die Umhüllung ſichtbar ſein.

Es leuchtet nun ein, wo der directe Idealiſmus in der Malerei ſeinen Boden hat: er lebt in der Zeichnung, er läßt dieſe über die Farbe vorherrſchen, denn ſein Prinzip iſt das der Plaſtik und die Zeichnung, wie wir geſehen, das plaſtiſche Moment in der Malerei. Es kann allerdings ein Maler ganz beſonders Meiſter der Zeichnung, im Colorit ſchwächer oder wenigſtens ungleich, doch aber kein directer Idealiſt ſein; dann iſt er nicht nach allen Seiten in entſprechendem Verhältniß zur Reife gediehen, er hat aber nicht die Grund-Intention ſeiner Auffaſſung in das Moment der Zeichnung gelegt, denn dieß iſt verſtanden unter dem Vorherrſchenlaſſen der letzteren. Der Idealiſt (ſoweit wir ihn bis jetzt kennen, ſo lange wir ſein Verhalten zum Unterſchied der Stoffe nicht beſprochen) verlangt, daß die einzelne Geſtalt normal ſchön ſei, wie in der Sculptur, und da die Zeichnung eben vor Allem es iſt, welche die Geſtalt herſtellt, ſo legt er das Gewicht auf dieſe, gibt ſich ganz der Welt der Linie, des Conturs hin. Da aber die Zeichnung nur ein Moment im Verfahren der Malerei iſt und beſtimmt, in gewiſſem Sinne zu verſchwinden, ſo iſt mit ihr auch das Prinzip, das ſich auf ſie ſtützt, zur Unterordnung beſtimmt. An dieſem Puncte wird die Sache in der Erörterung der Styſfrage wieder aufgefaßt werden.

Digitized by Google

§. 663.

Dennoch beginnt ſchon im Gebiete der Zeichnung der Austritt aus den Grenzen der Plaſtik. Sie zieht mehr in ihr Bereich, als dieſe, indem ſie auch Körper von unbeſtimmtem Umriß andeutend wiedergibt, und da ſie mit eigenen Mitteln den Schein der Erſtreckung in die Tiefe erzeugen ſoll, ſo hat ſie Körper der verſchiedenſten Art in der Veränderung und Verkleinerung darzuſtellen, welche ihre Geſtalt und Größe nach den Graden des Zurückweichens von einem beſtimmten Sehpunct anzunehmen ſcheint: Verkürzung im Einzelnen, Linear-Perſpective im Ganzen. Die Malerei iſt hiedurch an ein beſonderes Gebiet wiſſenſchaftlicher Kenntniſſe gewieſen.

Die leichte Linie kann, wie auch ſchon zu §. 651 berührt iſt, bereits mehr geben, als die Mittel der Bildnerkunſt; ſchon Griffel, Blei, Kohle, Kreide, Feder vermag das Kleine, Dünne, unbeſtimmt Gebildete, continuirlich Ausgebreitete theilweiſe nachzubilden, das Brüchige, Verwitternde, Rauhere oder Glattere der Oberfläche von Erdformen und Gebäuden, Wolken, Wellen, Blätter und Gräſer, Fältchen, Haare u. ſ. w. anzudeuten. Dieſes Reich des Unbeſtimmten ſpielt eigentlich bereits in die Perſpective hinüber, denn es beſteht zum Theil in Einzelnheiten, die gegenüber dem Maaßſtab unſerer Sehkraft ſo in's Kleine ſich verlieren, daß wir ſie nur zerfloſſen, nur in Maſſen ſehen, und eben dieß Unbeſtimmte kann der Zeichner auch unbeſtimmt wiedergeben. Es iſt nicht der leichteſte Theil ſeiner Aufgabe und erſt einer reifen Kunſt gelingt ein geniales Hinwerfen dieſer Zufälligkeiten. Die plaſtiſche Richtung wird ſich inzwiſchen auch hier geltend machen, indem ſie nach dieſer Seite hin theils ſtrenger ausſcheiden, theils zu genau und deutlich nachbilden wird (z. B. den Baumſchlag in der heroiſchen Landſchaft). An ſich aber iſt das plaſtiſche Gebiet, ſofern es ſich durch die Zeichnung in der Malerei wiederholt, hiemit um ſo mehr ſchon überſchritten, da die meiſten dieſer unbeſtimmten Andeutungen ſich bereits auf die mitdargeſtellte, in die Tiefe ſich hineinverlaufende Umgebung beziehen. — Die eigentliche Perſpective nun aber hat es mit allen Körpern, ſowohl den feſt, als den unbeſtimmt gebildeten und maſſenhaft ausgebreiteten, ſowohl den großen, als den kleinen zu thun. Es entſteht hier ein neues Gebiet künſtleriſcher Aufgabe dadurch, daß der optiſche Schein, nach deſſen Geſetzen das Auge die wirklichen Dinge im Raume ſieht, auf der Fläche künſtlich wiederzugeben, daß ein Schein dieſes Scheins herzuſtellen iſt. Die Gegenſtände, wie ſie vom Sehpunct aus in die Tiefe zurücktreten, verändern je nach ihrer Stellung ſcheinbar ihre Form: das Runde ſcheint oval, die in gleicher Breite fortlaufende Straße ſcheint pyramidaliſch u. ſ. w.; zugleich verklei-

Digitized by Google

nern sie sich scheinbar nach dem Grad ihrer Entfernung. Die scheinbare Veränderung der Form bestimmt sich verschieden, je nachdem der Sehpunct höher, als die Gegenstände (sog. Vogelperspective), oder tiefer (Froschperspective) oder in gleicher Bodenhöhe genommen ist; dazu kommt der Unterschied, ob das Auge sich der Mitte eines Gegenstands gegenüber befindet, oder ob es ihn seitlich faßt. Die Verkürzung ist nichts Anderes, als diese scheinbare Form-Veränderung in Anwendung auf einen einzelnen Gegenstand oder den einzelnen Theil eines Gegenstands, der so gestellt ist, daß die wirkliche Länge vom Auge des Zuschauers ab in die Tiefe zurückweicht, diesem in einem zusammengezogenen Bilde erscheint. Ohne Licht und Schatten würde sich das Auge in diesem Falle über die Form des Gegenstands nothwendig täuschen, dennoch hat der Maler, ehe er diese wesentliche Ergänzung hinzugibt, das Gesetz der Zusammenziehung der Linie an sich als Zeichner darzustellen. Es versteht sich, daß die Verkürzung vorzüglich an Gegenständen, welche im Vordergrund als Hauptgegenstände oder doch mit einiger Bedeutung hervortreten, das Interesse des künstlerischen Studiums in Anspruch nimmt, und was den Unterschied der Stoffe betrifft, daß es namentlich der höher organisirte Leib, vor allem der menschliche, ist, dessen wunderbarer Bau die unendlichen Motive seiner Schönheit in bewegter Fülle enthüllt, wenn Wendungen, Stellungen aller Art seine Glieder theils unmittelbar richtig, theils in solchen Verschiebungen darstellen, aus denen das Auge das richtige Bild erst wieder erschließt; ein verstärkter Accent scheint auf den Reiz der organischen Schönheit zu fallen, wenn er im verschobenen Bilde sich aufsuchen läßt. Die Gesetze der Perspective im Ganzen nun sind Gegenstand eines Zweigs der Mathematik und der Maler muß sich mit demselben vertraut machen; ein neuer Umkreis von wissenschaftlichen Kenntnissen, welche der Bildner nicht bedarf, ist also durch die Uebertragung auf die Fläche nöthig geworden. Doch wird es sich ähnlich verhalten wie mit der Anatomie: der Künstler muß sich das Wesentliche der Lehre aneignen, doch nur, um das Gelernte in eine freie, zum Instinkt gewordene Fertigkeit umzusetzen, worin der Geschmack der exacten Gelehrsamkeit völlig getilgt ist; die Perspective soll als Augenmaaß in sein Auge einkehren oder richtiger: vorher darin sitzen und durch die Wissenschaft nur verschärft werden. Ueberdieß vermag aber die Wissenschaft dieses Gebiet des optischen Scheins nicht in seinem ganzen Umfang zu fassen und zu durchdringen; es ist namentlich das Gebiet der runden Formen in der Mannigfaltigkeit ihrer Curvenverbindungen, wo ihr eine Grenze in der Auffindung des Gesetzes der optischen Scheinveränderung gesteckt ist; gerade hier, in diesem wichtigen Gebiete der Verkürzung, ist das Gefühl und die Naturbeobachtung des Künstlers an sich selbst gewiesen. — Es geht nun in allen hier aufgeführten Puncten die

Zeichnung als erſtes Moment der Malerei allerdings über die Bildnerkunſt weſentlich hinaus. Dennoch bleibt es auch Angeſichts dieſer neu eingetretenen Kunſtbedingungen dabei, daß ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei iſt, was übrigens natürlich mehr von dem engeren Gebiete der Verkürzung, als von der Perſpective im Ganzen und Großen gilt. Das Prinzip der directen Idealiſirung wird ſich daher nicht auf die einfache Erſcheinung der Geſtalt beſchränken, ſondern auch auf ihre optiſchen Verſchiebungen werfen; ja der Meiſter der ſchönen Einzelgeſtalt, der ſtylvollen Zeichnung wird mit beſonderer Vorliebe ſeine ſichere und energiſche Fauſt darin zeigen, daß er den Körper in allen kühnſten Wendungen und der dadurch gegebenen Scheinveränderung der Formen vorführt; er wird ſogar in nicht geringer Verſuchung ſein, zu vergeſſen, daß das reflectirtere Intereſſe, das die Formen durch die Verkürzung gewinnen, ohne beſtimmte Motivirung nicht aufzuſuchen iſt, daß hier eine Verſuchung zur Manier liegt, er wird mit ſeiner Macht über die Form prahlen, in das Gewaltſame, Verdrehte gerathen und ſo mitten in ſeiner urſprünglich plaſtiſchen Richtung gerade das plaſtiſche Schönheitsgeſetz verletzen. Nur weil er auch in ſeinen Verirrungen immer groß iſt, verzeiht man dieſe Ausartung des Styls in die Manier dem Mich. Angelo; die verderblichen Wirkungen mußten ſich einſtellen, ſobald die Genialität des Meiſters dieſe Abwege nicht mehr am Bande ihres erhabenen geiſtigen Feuers hielt. — Die Andeutung des Unbeſtimmten und die Perſpective im Großen führt nun beſtimmter, als die Verkürzung, in das Spezifiſche der Malerei hinein, denn hier handelt es ſich vornämlich vom mitgegebenen Raum mit den mancherlei unorganiſchen oder nur vegetabiliſch organiſchen Körpern, aus denen er ſich zuſammenbaut. Das Zurückweichen im Ganzen hat ſelbſt in der bloßen Zeichnung ſchon eine gewiſſe ſtimmende Wirkung, die drei Gründe: Vorder-, Mittel-, Hintergrund unterſcheiden ſich bereits und zeigen ihre mehr, als bloß äußerliche Bedeutung. Doch ſolange nicht das Weitere des maleriſchen Verfahrens hinzutritt, bleibt dieſe Seite ein bloßer Anſatz.

§. 664.

Da aber die Malerei den vollen Schein des Sichtbaren geben ſoll, ſo bleibt die Zeichnung nur das erſte Moment in dem Ganzen dieſer Kunſt. Sie verhält ſich zu dieſem wie der Begriff zu ſeiner Wirklichkeit und entſpricht der Phantaſie vor der Kunſt im Syſteme der Aeſthetik. Sie kann ſich trotzdem von den weiteren Momenten abtrennen und als Umriß oder Skizze für ſich auftreten (vergl. §. 493, z.). Dieſe Form iſt geeignet für Kunſttalente, die in der Erfindung ſtärker ſind, als in der Ausführung, und für Stoffe, in de-

Digitized by Google

nen die Idee über den Körper der Darstellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorschlägt.

Die Zeichnung verhält sich zum Ganzen der Malerei wie der Begriff zu dem Körper, in welchem er realisirt ist; sie ist das Männliche, Zeugende in der malerischen Hervorbringung; der Künstler legt seine Erfindung zuerst in ihr nieder, sie liegt unmittelbar, als erstes Festland, an der Quelle der inneren Schöpfung, gehört mit ihr noch auf's Engste zusammen und entspricht so, gegenüber der Schattirung und Farbe, dem noch körperlosen innern Bilde der Phantasie überhaupt gegenüber der Ausführung, der Kunst überhaupt. Daher sind, wie schon zu §. 493, 2. erwähnt ist, die Handzeichnungen der großen Meister von so hohem Werthe; man sieht noch unmittelbar in die Werkstätte des Schaffens, schöpft das Quellwasser am Ursprung, sieht den ersten genialen, noch nicht eigentlich körperhaften und doch in sich schon so sicheren, festen Wurf. Dem widerspricht nicht, daß man zugleich an den Spuren des Zweifels, den Verbesserungen erkennt, wie doch schon auf diesem ersten Schritte die Phantasie zu erfahren bekommt, daß das erst innere Bild noch blaß und unbestimmt war (vergl. §. 492). In fortgeschrittener Weise zeigen die Cartone zu Fresken den Künstlergedanken in seiner ursprünglichen geistigen Bestimmtheit. — Der Umriß bleibt nun zwar bloßer Anfang, soll aufgehobenes Moment werden, aber er kann sich als besonderer Zweig fixiren. Das Recht zu dieser Isolirung ist in §. 662, 1. mit dem Satz ausgesprochen, daß die Zeichnung relativ eine Welt der Schönheit für sich entwickle, wozu die Anmerkung sagt, daß die Phantasie aus dem schwungvollen Umrisse sich das ganze der Gestalt herausbaut. Subjectiv entspricht die Skizze jenen Künstler-Naturen, von denen zu §. 493, 2. die Rede gewesen ist als solchen, die ein inneres Hemmniß ihrer Organisation abhält, von der Erfindung und dem ersten, noch auf ihrer Seite liegenden Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objectiv solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hereinversetzt zu werden. Dazu eignet sich die Skizze, weil sie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichsam blos legt und der von Scene zu Scene vorwärts drängenden Fülle der Phantasie Genüge thut. Es ist klar, daß es sich hier hauptsächlich vom Anschluß an Dichtwerke handelt: das Allegorische und Geisterhafte in Dante, das von innen heraus unruhig genial Bewegte in Göthe's Faust fordert mehr zur Skizze, als zum Gemälde auf. Doch können natürlich auch sattere, körperhaftere Stoffe in dieser Form behandelt werden; vorzüglich lädt die schöne Einfachheit des alten Epos dazu ein. Hier kommt ein

Digitized by Google

weiterer Grund dazu: die plaſtiſche Natur der Zeichnung macht ſich wieder geltend und wird von den idealen Geſtalten eines Homer angezogen, deren Sculpturartige, reine Formen mehr für die Linie, als für die volle Realität der Farbe ſich eignen.

§. 665.

Das, von dem Ganzen des maleriſchen Verfahrens ebenfalls trennbare, zweite Moment iſt die Herſtellung des Scheins der vollen räumlichen Ausdehnung durch Licht- und Schattengebung. Sie hat das in §. 241—245 dargeſtellte Erſcheinungsgebiet nachzubilden. Dabei bringt ſchon die Beſtimmtheit der techniſchen Mittel eine gewiſſe Abweichung vom Vorbilde mit ſich; überdieß tritt aber die allgemeine Aufgabe der idealen Umbildung jedes Naturſchönen hier mit neuen Forderungen auf, insbeſondere mit der, daß die Beleuchtungs-Verhältniſſe mit der Bedeutung der Gegenſtände in Zuſammenſtimmung gebracht werden.

1. 2.

1. Obwohl der Umriß bereits den Keim der ganzen Geſtalt enthält, den die Phantaſie des Zuſchauers ſich ſelbſt entwickeln kann, ſo muß nun doch die Malerei natürlich mit eigenen Mitteln das thun, was am Bildwerke das gegebene äußere Licht vollzieht: ſie muß durch Licht und Schatten, die ſie auf die Fläche legt, den bloßen Umriß ausfüllen und die Formen und Entfernungen der Geſtalten aufzeigen. Da im Allgemeinen heller Grund der Fläche vorausgeſetzt iſt, ſo iſt dieß Verfahren natürlich vorherrſchend Schattiren, doch wird auch Aufſetzung von Lichtern nöthig. Auch dieſer Schritt der Malerei kann ſich von der Ergänzung durch die Farbe trennen als ausgeführte Zeichnung, als Darſtellung mit flüſſigen Mitteln (Touche u. ſ. w., auch Oelfarbe, wo denn das ſogenannte Grau in Grau einen Anklang von Farbenton erhalten kann), dann in der vervielfältigenden Technik des Metallſtichs, Holzſchnitts, Steindrucks. Es können dabei verſchiedene Stufen, von der blos leichten Andeutung bis zur vollen Ausführung des Schattens, eingehalten werden; jene liegt in der unmittelbaren Nähe der bloßen Zeichnung, dieſe nähert ſich ſchon der Malerei mit Farbe. In der That iſt in der ausführlichen Licht- und Schattengebung die Farbe als ein fühlbarer Anklang mitgeſetzt, denn die Unterſchiede der letzteren ſind in ihrer ſpezifiſchen Qualification weſentlich zugleich Unterſchiede des Dunkels und auch der ſchattirende Zeichner hat im Dunkel einen hellfarbigen Stoff, im Licht einen dunkelfarbigen wohl vom Gegentheil zu unterſcheiden, zudem läßt Art und Strich der Lichter mit der Beſchaffenheit der Stoffe zugleich auf ihre Farbe ſchließen. Durch die Fülle, welche demnach ſchon in den Licht- und Schattenverhältniſſen

gegeben ist, entsteht die Schwierigkeit, daß schon bei diesem Gebiet eine Reihe von Begriffen zur Sprache kommt, welche doch erst bei der Verbindung mit der Farbe ihre erschöpfende Darstellung finden.

a. Das Licht- und Schattenleben ist schon als naturschöne Erscheinung aufgeführt, seine Reize sind in ihren Hauptzügen dargestellt in den angegebenen §§., und es scheint, als wäre nun zu jener Darstellung nichts hinzuzufügen, als daß, wie alles Naturschöne in der Kunst zu idealisiren ist, so auch diese Seite seiner Erscheinung. Allein das Idealisiren hat in jeder besonderen Kunstweise seine eigenen Wege und die Gebiete, die wir nun betreten, fordern einen so speziellen Rückblick auf das Naturschöne (vergl. §. 510), daß auch die Umbildung der erlauschten Geheimnisse in künstlerische Feinheiten sich mit einer Bestimmtheit gestaltet, die eine eigene kleine Welt von Kunstbegriffen mit sich bringt. Wir bleiben zunächst im Allgemeinen und bemerken zu dem ersten Satze dieses Theils unseres §., daß nun auf den Unterschied des Nachahmungsmittels vom lebendigen Gegenstand ein Nachdruck fällt, wie bei der Bildnerkunst noch nicht; denn freilich ist Stein und Erz ein Anderes, als Fleisch u. s. w., und liegt in diesem Unterschiede die eine Ursache der Kunstbedingungen, aber noch viel weiter ist der Abstand zwischen dem unerreichbaren Glanz und Leben des Lichts und den todten Stoffen, die seinen Schein wiedergeben sollen. Da muß nun im Dunkel nachgeholfen werden, der Abstand zwischen dem Glanze des Lichts und zwischen dem todten Stoffe des Weiß, der ihn wiedergeben soll, muß sich in einen Abstand der übrigen Theile des Bilds von diesem Weiß verändern, dieselben müssen in dem Verhältniß dunkleren Ton haben, in welchem dieß hinter seinem Vorbilde zurückbleibt. Es liegt aber etwas Tieferes hinter dieser äußeren Nöthigung, was jedoch erst bei der Betrachtung der Farbe in seinem ganzen Gewichte zur Sprache kommen kann; hier ist nur erst so viel zu sagen, daß die Abdämpfung, die aller Glanz des Unmittelbaren in dieser Behandlung erfahren muß, bereits selbst eine Art von Idealisirung, ein Ausdruck davon ist, daß das Naturschöne in gewissem Sinne sterben mußte, um in der Phantasie und Kunst zum Leben zurückzukehren. In seiner eigentlichen Bestimmtheit aber enthält nun der Begriff des Idealisirens vor Allem die Aufgabe, die der §. besonders hervorhebt. Die Lichtverhältnisse werden mit der Bedeutung der beleuchteten Gegenstände in der Natur selten so zusammentreffen, wie es die Kunst verlangt. Eine nähere Feststellung hierüber ist allerdings nicht möglich; so kann namentlich nicht als strenge Regel behauptet werden, daß der bedeutendste Gegenstand auch die vollste Beleuchtung haben müsse; in den meisten Fällen wird dieß natürlich sein, aber die Bedeutung verschiebt sich ja auf das Mannigfaltigste, so daß es z. B. ästhetisch gefordert sein kann, eine bedeutende Figur, von welcher eine starke Wirkung

Digitized by Google

ausgeht, in Schatten oder Helldunkel zurück, die Figuren aber, auf welche sie wirkt, in volles Licht zu stellen, weil es natürlich erscheint, daß die Energie durch Kraft des Schattens in das Auge falle, dagegen die Züge eines Leidenden im Hellen deutlich gesehen werden u. s. w., wie es ja in der Landschaft sich darbieten kann, das erhabene Gebirge in Schatten, ein freundliches Thal in's Licht zu stellen. Eine natürliche Symbolik verbindet auch die Begriffe des Dunkeln und des Bösen (Judas in Leonardo's hl. Abendmahl), nach Umständen kann aber ein grelles Licht angemessener sein. Ueberdieß fällt das ganze Gewicht bald mehr auf die Beleuchtungsverhältnisse an sich, bald mehr auf das, was beleuchtet oder beschattet wird; das Erstere ist namentlich bei Landschaften der Fall, es kann sich aber in diesem und den andern Gebieten auch ein Mittleres darstellen, wo sich das Interesse an die feineren Wege des Lichts und Dunkels und an die Gegenstände gleichmäßig vertheilt. Kurz es lassen sich keine Gesetze aufstellen, das Allgemeine aber, daß die Kunst der Natur, deren Sonne auf Gerechte und Ungerechte ohne Wahl scheint, zu Hülfe kommen muß, bleibt fest. Die Lichtverhältnisse werden aber in der Natur nicht blos mit der Bedeutung der Gegenstände selten so zusammenstimmen, wie Sinn und Auge es verlangen, sie werden auch an sich trotz dem Glanz und der Kraft des Lebens niemals die Reinheit der Harmonie zeigen, wie der Künstler sie bedarf; störende Lichter, Schatten, Unklares, Schmutziges, Grelles, Stumpfes: Mängel aller Art werden, wäre es auch nur in untergeordneten Theilen, die das nicht fein gebildete Auge übersieht, auch hier das Naturschöne trüben. Gerade weil der Laie, bestochen von der unnachahmlichen Frische des Ganzen, die Mängel an dieser Seite des Naturlebens gewöhnlich unbeachtet läßt, ist auf diesen Theil der idealisirenden Thätigkeit des Künstlers noch besonders aufmerksam zu machen; Näheres gibt die weitere Entwicklung.

§. 666.

Sofern sie die einzelne organisch geschlossene Gestalt zum Gegenstand hat, gehört die Licht- und Schattengebung noch wesentlich zum plastischen Moment in der Malerei und ruft durch vollendete Modellirung die Formfreude, die der Bildner unmittelbar weckt, in vermittelter Weise hervor. Wenn dagegen ein Ganzes von bestimmten und unbestimmten Bildungen, Erscheinungen der organischen und unorganischen Natur in seinen Lichtverhältnissen darzustellen ist, so tritt das Malerische bestimmter in seine Geltung.

Die Zeichnung haben wir als das Plastische in der Malerei erkannt; diese Bedeutung hat sie unzweifelhaft, sofern sie die thierische und mensch-

Digitized by Google

liche Gestalt in ihrer organischen Bestimmtheit darstellt, wobei von der Perspective nur die einzelne Verkürzung mitzuwirken hat. Die Licht- und Schattengebung nun in Beschränkung auf diesen Stoff ist nur Vollendung der Zeichnung in diesem ihrem plastischen Charakter, indem sie die Stelle dessen übernimmt, was an der Statue das natürliche Licht thut; namentlich bei der Verkürzung ist dieß nöthig, da die optische Veränderung der Form ohne Licht und Schatten schwer verstanden wird. Da nun die Aufzeigung der Form dem natürlichen Lichte durch Kunstmittel abgewonnen wird, so bewirkt in der Anschauung das meisterhaft Geleistete zwar dieselbe Art ästhetischer Freude, wie die plastische Schönheit, aber in einer reflectirten Weise, indem zugleich der Kampf mit den Schwierigkeiten zum Bewußtsein kommt; denn es ist kein Kleines, die Gestalt als Ganzes in vollem Scheine von der Fläche zu lösen und ebenso die Figuration der einzelnen Glieder als ein wirklich Rundes, sich Abhebendes, Zurück- und Vortretendes auszuwickeln. Die Modellirung hat ihren eigenen Reiz und ihr Mangel, wenn die Gestalt nicht „losgeht", ihr Ganzes zu flach, ihr Einzelnes nicht ausgerundet, kräftig abgestoßen und doch wieder weich verbunden erscheint, sein eigenes tiefes Mißbehagen. Zur Ablösung von der Fläche gehört namentlich der Schlagschatten; damit ist zugleich der umgebende Raum gesetzt und dieser führt in das Weite, in die Vielheit unbestimmt gebildeter organischer und continuirlich ergossener unorganischer Erscheinungen. Wenn nun die Malerei aus ihrer wesentlichen Aufgabe, dieß Weite und Viele in ihren Bereich zu ziehen, Ernst macht, so beginnt hiemit der entschiedene malerische Theil der Licht- und Schattengebung.

§. 667.

Es entsteht nun die Aufgabe, die Bahn des Lichts in klarer Einheit durchzuführen, die Licht- und Schattenmassen entschieden auseinanderzuhalten, ebensosehr jedoch diese Gegensätze zunächst durch Schattenstellen im Licht, durch Lichtstellen im Schatten, sodann durch zarte Abstufungen, Widerscheine, Durchsichtigkeit, Helldunkel zu versöhnen, endlich aber, durch das feinste aller Mittel, den Ton, jedes Grelle abzudämpfen und sowohl über einzelne Theile, als auch über das Ganze eine entschiedene Stimmung zu verbreiten.

Man sieht, wie sich hier die Lehre von der Composition vorbereitet; es ist Einheit im starken und schwachen Contrast, Entschiedenheit der Gegensätze und gleichzeitige Ueberleitung und Versöhnung derselben, wovon es sich handelt. In der Natur wird, wie schon zu §. 666 angedeutet ist, die Harmonie der Beleuchtung hier durch Unentschiedenheit, dort durch zu grelle Entschiedenheit gestört, der Künstler hat gleichzeitig auf beiden

Digitized by Google

Puncten den trübenden Zufall auszuscheiden. — Die herrschende Einheit ist das Licht; mag sein Ausgangspunct im Bilde oder außer dem Bilde, tiefer oder höher, als die bedeutendsten dargestellten Körper, in der Mitte oder auf der Seite liegen, sein Weg soll in ausgesprochener Bestimmtheit über das Ganze laufen und dessen Theile mit der idealen Kraft dieses großen Mediums zusammenfassen. Das Licht ist aber nicht blos zusammenfassend, sondern auch „auseinandertreibend" (vergl. §. 241 Anm. 2); dieses durch den Schatten und vorzüglich durch den Schlagschatten, der den Körper in der Kraft seiner Einzelheit abhebt. Würde nun die Lichtbahn durch eine ungeordnete Vielheit von einzelnen Schatten unterbrochen, so hätte die Licht-Einheit nicht einen klaren, sondern einen zersplitterten, beunruhigenden Gegensatz am Dunkeln. Daher wird, wo es die Natur nicht thut, der Künstler dafür zu sorgen haben, daß eine Masse von Körpern in der Art zusammentritt, daß der vereinigten Lichtwirkung gegenüber eine Schattenmasse entsteht (handelt es sich nur von Einer bedeutenden Gestalt, so bewirkt dieß der Gegensatz der beschienenen und beschatteten Seite oder bei gleich verbreiteter Beleuchtung ein dunkler Grund). Es kann sich natürlich nicht von einer ungefähr gleichen Ausdehnung beider contrastirender Massen wie von zwei Hälften handeln: es genügt, wenn nur dem Lichte nicht blos getrennte Einzelschatten gegenüberstehen, sondern umfassendere Schattenstellen oder reiche Gruppen solcher Gestalten, deren Schattenseiten das Auge zu einem Ganzen zusammenzuhalten vermag. Das Licht wirkt im Allgemeinen anregend, nach Beschaffenheit und Umständen aufregend; im übeln Sinne aufregend wirkt ein zu vielfach unterbrochenes Licht, das über Einzelschatten gleichsam unruhig fortspringt; größere Schattenstellen, die man wohl auch Ruhestellen nennt, müssen daher auch abgesehen von den vorher geforderten Hauptmassen bei starkem oder heftigem Lichte über ganze Partieen sich herlegen, denn der Schatten beruhigt und kühlt im eigentlichen und uneigentlichen Sinn, ehe er in die drohende Finsterniß übergeht. Dieß führt uns denn von den großen Hauptgegensätzen bereits zu der Versöhnung derselben, wie sie zunächst durch entschiedenere, dann durch feinere Mittel zu bewerkstelligen ist. Die Lichtmasse und die weniger ausgedehnten, doch bedeutenden Lichtstellen dürfen an sich dem Dunkeln nicht als greller Contrast gegenüberstehen; abgesehen von den größeren Schattenmassen werden daher allerdings einzelne kräftige, nur nicht zu unruhig zersprengte, sondern vermittelte, namentlich eben durch jene Ruhestellen zusammengehaltene Schatten die Lichtmasse theilen müssen. Es wirken in dieser Richtung auch die flüchtigen Spiele, die man sonst gern „Zufälle" nannte: die Schatten von vorüberschwebenden Wolken, Baumzweigen u. s. w., in lichte Stellen sich eintragend. Umgekehrt darf es kein ungebrochenes Dunkel geben, ausgenommen

Digitized by Google

die wenigen Körper, welche theilweise rein schwarz erscheinen müssen; die reine Negation des Lichts ist das Ende einer Kunst, welche überall aufzeigenden Charakter hat und im Aufzeigen zugleich wie alles Schöne harmonisch wirken soll; die schweren, breiten Schattenklötze, dem grellen Lichte gegenübergeworfen, sind rohe Renommage der Manieristen. Im Schatten ist also Einzelnes zu beleuchten, sei es durch Streiflichter, welche mit scharfer Punctualität die Bahn des Lichts im Dunkel festhalten, durch spielende Lichter, die sich zwischen Fenstern und Gezweigen hereinstehlen und die Form ihres Einfallspuncts in den Schatten einzeichnen, Durchsichten aus dem Dunkel in das Lichte u. s. w., sei es durch bedeutendere Theile, welche in die Beleuchtung hereinragen. Zu den verschiedenen Formen der Brechung des Dunkels gehört namentlich auch das doppelte Licht, worüber in §. 244, a. das Wesentliche gesagt ist. Alle hier erwähnten Mittel des Uebergangs sind nun, obwohl an sich zum Theil von zarter und feiner Art, noch als die stärkeren anzusehen und können relativ selbst wieder starke Contraste bilden. Sie lassen sich allerdings von der andern Art der Vermittlung nicht abstract getrennt denken, mit welcher erst das Zarteste beginnt und worin erst jene Verarbeitung der noch rohen Naturfrische des Gegenstands durch den künstlerischen Geist sich in ihrer ganzen Feinheit zeigen soll: es ist dieß das ganze Reich der unbestimmbaren Abstufungen des Schattens, von denen die Ausdrücke: Halb- und Mittelschatten nur auf Gerathewohl einen ungefähren Theil zu unbestimmter Bezeichnung herausfangen, der Reflexe, des Durchsichtigen, des Helldunkels. Die Bedeutung dieses ahnungsvoll spielenden Zwischenreichs ist in §. 243 und 245 ausgesprochen und dann bei einzelnen bestimmten Erscheinungen des Naturschönen, so namentlich bei dem Wasser das Durchsichtige und der Reflex, wieder berührt; ohnedieß sind alle diese Erscheinungen bei der Farbe erst in ihrer ganzen Wirkung wieder aufzunehmen. Von diesem Gebiete ist nun aber noch die letzte, zarteste Form der Verschmelzung aller Gegensätze zu unterscheiden, jene bestimmte Art von Abdämpfung nämlich, die man Ton nennt: Einzelnes ist noch zu licht, schreit aus seiner Umgebung hervor, Anderes sticht in zu starkem Dunkel ab, der Ton, der sich darüber legt, stellt erst die einheitliche Stimmung zunächst in den Theilen des Bildes, dann als Hauptton im ganzen Bilde her. Er ist das Geistigste in dieser Sphäre des künstlerischen Verfahrens, die Stimmung ist die Spitze der Behandlung der allgemeinen Medien, die alles Gestaltete umfassen und umfluthen. Die Licht- und Schattengebung hat auch hier das Ihrige noch ohne die Farbe zu thun: heiße, kühle, kalte, heitere, matte, trübe, finstere Stimmung legt sie mit ihren, die Farbe wie eine noch verhüllte Kraft andeutenden Mitteln über eine Scene oder Landschaft.

Digitized by Google

§. 668.

Dieſe ſämmtlichen Momente der Licht- und Schattengebung treten nun zuſammen mit der Linearperſpective und es erzeugt ſich aus dieſer Verbindung die Luftperſpective (vergl. §. 254, 2.). Es unterſcheiden ſich im Weſentlichen drei Entfernungsgrade, Vorder-, Mittel- und Hintergrund: ein beſonderes, neben den äſthetiſchen Werth der dargeſtellten Gegenſtände ſich legendes Stufenverhältniß der maleriſchen Idealität. Die Wohlordnung eines Bildes, wie ſie durch dieſe Vereinigung von Mitteln dem Raumgefühle die Genugthuung klarer Auseinanderſetzung und Zuſammenfaſſung gibt, heißt Haltung.

1. 2.

1. Es iſt von der Abdämpfung, den Tönen und dem Geſammttone überhaupt die Rede geweſen, aber noch nicht von dem beſonderen Geſetze, wornach in dem Grade, in welchem die Gegenſtände ſich vom Auge des Zuſchauers in die Tiefe hinein entfernen, vermöge der zunehmenden Dichtigkeit der Luftſchichte Alles ſich abdämpft. Wir kommen hiermit auf die Linearperſpective zurück, die mit dieſen Trübungsſtufen des Luftſchleiers verbunden erſt ihre Erfüllung und Ergänzung findet. Es liegt nun in dieſen Verflüchtigungsgraden des Körperlichen mit dem ſchon zu §. 663 berührten Tempo ihrer drei Hauptſtufen, den drei Gründen oder Plänen, eine eigenthümliche Form äſthetiſcher Wirkung. Die Raumferne idealiſirt wie die Zeitferne (vergl. §. 380, 1.); das Zurückweichen nimmt den Körpern, den Individuen ihre Erdenſchwere, der duftige Schleier führt die Seele ſehnſüchtig in's Weite, in's Unendliche. Die Deutlichkeit und Schärfe des Nahen dagegen gibt das kräftige Gefühl der geſchloſſenen Exiſtenz, der Individualität, der Energie des Daſeins, der Wirklichkeit. Im Mittelgrunde liegen beide Empfindungen im Gleichgewicht. Was nun die darzuſtellenden Gegenſtände betrifft, ſo kommt es auf ihre äſthetiſche Geltung je nach verſchiedenen Zweigen der Malerei an. Liegt, wie in der Hiſtorie und im Genre, der Nachdruck auf den Individuen, ſo werden naturgemäß die bedeutenden in das volle Licht und die ſcharfen Schatten des Vordergrunds und des näheren Mittelgrunds treten, die unbedeutenderen ſich in den Hintergrund verlieren. Dadurch entſteht kein Widerſpruch mit dem Satze von der idealiſirenden Kraft der vereinigten Linien- und Luftperſpective. Es handelt ſich um zweierlei Formen der Idealität, welche, obwohl ſie ſich in entgegengeſetzter Linie bewegen, ſich wohl miteinander vertragen. Die Entſchiedenheit der Exiſtenz im hellen Strahle des Lichts, der Schärfe des Umriſſes und der Kraft des abhebenden Schattens iſt zugleich Lostrennung vom allgemeinen, individualitätsloſen Grunde des Lebens; dieſer muß auch ſein Recht haben, wir müſſen gemahnt werden, daß die Exiſtenz mit ihrer Kraft auch die Laſt und Qual der Endlichkeit

Digitized by Google

auf ſich nimmt; wir werden von ihrer ſtark umriſſenen Geſtalt leiſe fortgezogen in die Ferne, wo Alles ſich im leichten Aether des Allgemeinen verflüchtigt, Menſch und Thier und Berg und Thal nur noch leicht hingehaucht erſcheint, aber die befriedigte Sehnſucht nach Auflöſung kehrt auch zum Rechte der Exiſtenz, zur Luſt am Geſättigten und herb Entſchiedenen des Daſeins zurück. Es iſt ähnlich wie im Drama: der Hintergrund im Bild verhält ſich zum Vordergrunde wie das Schickſal zum Helden; die drei Gründe entſprechen den Acten, denen immer eine Dreizahl zu Grunde liegt, die ſich ebenſo natürlich zu einer Fünfzahl erweitert, wie ſich auch die drei Gründe nicht in abſtracter Beſtimmtheit unterſcheiden. Anders und einfacher ſtellt ſich die Sache allerdings, wenn der äſthetiſche Nachdruck mehr auf dem allgemeinen Naturleben, als auf dem individuellen Daſein liegt, wie in der Landſchaft. Es ſind zwar auch hier verſchiedene Verhältniſſe der äſthetiſchen Geltung beider Seiten möglich und danach wird ſich die Anordnung beſtimmen, aber es iſt nicht nothwendig, daß der Vordergrund oder nähere Mittelgrund von großer Bedeutung ſei, alle Wirkung kann ſich in der Ferne concentriren und das Nahe, obwohl natürlich nicht werthlos, doch mehr nur beſtimmt ſein, durch energiſchen Gegenſchlag die Idealität im Hintergrund in's Licht zu ſetzen.

2. Haltung erkennt man einem Bilde zu, wenn Alles auf ihm Dargeſtellte ſeinen Plan oder Grund deutlich einnimmt, nicht in einen andern ſich hinüberdrängt, mit dem, was auf demſelben Grund ſteht, ſich überzeugend für das Auge zuſammenräumt, wenn das Ganze der verſchiedenen Pläne klar und entſchieden vor und zurücktritt, ſich abhebt und ſo ein Werk vor uns ſteht, das in Beziehung auf die Abſtufungen der Tiefe uns die Genugthuung innerer Harmonie gibt. Der Begriff wird deutlich durch ſein Entgegengeſetztes, worauf das Wort Haltung weiſt: ein Durch- und Uebereinanderfallen. Es wirken zu dieſer Art der Wohlordnung alle bis hieher dargeſtellten Mittel vereinigt zuſammen, die Zeichnung, die Linearperſpective, die Lichter und Schatten, vorzüglich aber die Luftperſpective. Die letzteren Gebiete haben wir noch nicht erſchöpft und doch ſcheint der Begriff der Haltung dieß vorauszuſetzen, ja er berührt ſich innig mit einer noch viel tieferen Seite, nämlich der inneren Wohlordnung der Compoſition, deren Erörterung wir erſt ganz von Weitem vorbereitet haben. Die Sache verhält ſich aber ſo, daß die Haltung auf dieſe tieferen Eigenſchaften zwar hinweiſt, aber ſelbſt nur den äußern Niederſchlag derſelben darſtellt: die innere Genugthuung, wie ſie aus der tieferen Harmonie des ganzen Baus und der Stimmung fließt, verläuft ſich in eine Genugthuung für das Raumgefühl, geſchörft aus der Anſchauung eines feſten Rhythmus in den Taktſchlägen der örtlichen Ver-

theilung; beides iſt nicht zu trennen, wohl aber zu unterſcheiden, und da wir von außen nach innen gehen, ſo faſſen wir das Ganze vorher an dieſer, nachher erſt an der tieferen Seite.

§. 669.

Das dritte, die beiden vorhergehenden in ſich aufhebende Moment, womit erſt das wahre und ganze Weſen der Malerei in Kraft tritt, iſt die Farbengebung. Alles, was die Licht- und Schattengebung §. 665—668 in ſich befaßt, erhält jetzt erſt ſeine Erfüllung. Auch hier treten die techniſchen Bedingungen, die aus dem Unterſchiede des Kunſt-Materials vom Naturvorbild erwachſen, mit der allgemeinen Aufgabe, das Leben der Farbe, wie es in §. 246—253 als Naturerſcheinung dargeſtellt iſt, ſowohl in Bezug auf die Bedeutung der Gegenſtände, als auch an ſich zu idealiſiren, in innern Zuſammenhang.

1. Zeichnung und Schattirung können ſich vom Ganzen der Malerei losſtrennen, ſind aber doch von dieſem, dem Ganzen, aus betrachtet nur Momente, deren Beſtimmung iſt, in der Farbe aufzugehen; ſie ſind keine eigentliche Plaſtik mehr und doch noch keine Malerei; die Farbe ſoll in ſie hineingefühlt werden, ihre wirkliche Erſcheinung iſt in Ausſicht geſtellt, aber gerade damit die Abſtraction als ſolche geſtanden. Die Farbengebung dagegen bedarf allerdings der Zeichnung und Schattirung als ihrer vorausgeſetzten Momente, ſie hebt dieſelben aber ganz in ſich auf, ſo daß ſie nicht mehr für ſich beſtehen, nicht mehr als ſolche wahrgenommen werden, ſie kann aber ſo wenig ohne ſie ſein, als Fleiſch ohne Knochen, ſie kann ſich daher nicht iſoliren, wie dieſe beiden, es gibt keine Farbengebung ohne Zeichnung (mag dieſe auch nur andeutend mit dem Griffel, mehr mit dem Pinſel im Malen ſelbſt ausgeführt werden) und ohne Licht- und Schattengebung (mag dieſe auch nur ſogleich mit der Farbe, ja zum Theil durch Farbenbrechung allein gegeben werden); darin gerade aber beruht die Bedeutung des Colorits, die Spitze des concreten Ganzen zu ſein, denn eine ſolche kann ſich natürlich nicht iſolirt neben ihren Unterbau ſtellen. Uebrigens kann ſich daſſelbe, worauf wir uns hier nicht weiter einlaſſen, in verſchiedenen Stufen, vom blos andeutenden Tone bis zur vollen Wirkung aller Mittel, bewegen; je unvollſtändiger die Farbe angewandt wird, deſto weniger kann ſie natürlich die Zeichnung und Schattirung reſorbiren, ſondern zieht ihre dünnen Lagen nur über ſie hin und läßt ſie durchblicken. — Daß alle die Momente, die ſchon in der Licht- und Schattenſeite zu unterſcheiden ſind, noch einmal auftreten werden, iſt ſchon zu §. 665, Anm. 1 geſagt; bei jedem aber derſelben wird ſich zeigen, daß es nun zugleich ein weſentliches Neues, Anderes iſt.

Digitized by Google

c. Bedeutung und Leben der Farbe ist in der Lehre vom Naturschönen dargestellt, die wichtigsten Seiten dieses ganzen Erscheinungsgebiets, die Grundforderungen der Harmonie sind im allgemeinen Umrisse gegeben und überall ist darauf verwiesen, wie auch dieses Schöne ein Zufälliges ist, das auf den Geist wartet, der mit Bewußtsein und Wollen die Reinheit und innere Einheit einführt. Indem wir aber auch hier die Aufgabe der idealisirenden Thätigkeit erst näher und, wie gesagt, ganz parallel mit der Lehre von der Licht- und Schattengebung (§. 665, c.) zu bestimmen haben, so schieben wir das, was sich aus dem Unterschiede der technischen Mittel von der wirklichen Farbe ergibt, zunächst auf und heben von den Mängeln dieser Seite des Naturschönen an sich das Wesentliche genauer hervor. Wie es in der Natur zufällig ist, ob mit der innern Bedeutung eines Gegenstands seine Beleuchtung zusammenstimmt, so wird der Zufall auch dessen Farbe oft in Widerspruch mit seiner Natur setzen. Handelt es sich von der Naturfarbe eines Körpers, so kann sie wenigstens durch krankhaften Zustand, augenblickliche Trübung, Grellheit u. s. w. ihre wahre, ursprüngliche Stimmung unvollkommen ausdrücken, aber die äußerlich angelegte und umgelegte Farbe (Kleider, Hintergrund von Zimmern u. s. w.) ist ja ebenfalls von großer Wichtigkeit und hier kommt zum Zufall noch störende, widersinnige Menschenlaune. Zu der äußerlich hinzutretenden Farbe können wir auch das ganze Gebiet der durch die allgemeinen Medien des Lichts, der Luft, durch Feuer und andere farbige Beleuchtung über ein Ganzes oder größere Theile desselben sich ergießenden Farben nehmen, die selbst noch wichtiger sind, als die den Körpern selbst eigenen Farben, indem sie ebenso die innere Stimmung einer Mehrheit von Gegenständen im gewählten Momente ausdrücken, wie die angeborene, mitgewachsene Farbe die des einzelnen Gegenstands. Dabei ist noch vorausgesetzt, daß der Künstler seinen Stoff in der Natur vorgefunden und dessen Farbenerscheinung so wie seine anderen Seiten nur künstlerisch umzubilden habe; allein er kann ihn auch aus der Ueberlieferung aufnehmen, kann aus einem Mindesten von gegebenem Stoff ein inneres Bild erzeugen und dabei kann es an speziellerem Anhalte zur Farbengebung im Vorbild fehlen: es ist ihm überlassen, welche Haut- und Haarfarben, welche Farben für Gewänder, umgebenden Raum u. s. w. er wählen will. Die Frage, ob die Hauptperson oder die Hauptpersonen durch Farbe hervorstechen sollen, führt zum Theil auf die frühere zurück, ob sie durch starke Beleuchtung auszuzeichnen seien; sie ist schon in §. 252, c. besprochen und im Allgemeinen bejaht, natürlich unterliegt aber auch dieser allgemeine Satz den Modificationen, die sich theils aus gegensätzlichen ironischen Wirkungen (z. B. Größe im Elend gegenüber glänzender Nichtswürdigkeit), theils aus den Kreuzungen von Farbe und Licht, von Local-

Digitized by Google

farbe und Ton, die wir erſt näher zu betrachten haben, ergeben werden. — Die andere Hauptaufgabe nun iſt die Läuterung der Farbenwelt an ſich. Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfriſche eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentſchiedenheit, welche von der Kunſt, ſelbſt wenn ſie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf, denn allem Kunſtwerke ſoll man anſehen, daß der rohe Naturſtoff im Geiſt untergegangen und neu erſtanden iſt. Die unendlichen Störungen und Trübungen des Moments kommen hinzu; es verhält ſich mit der Farbenwelt nicht anders, als mit der Formenwelt: die reinen Intentionen der Natur müſſen zwiſchen den Linien ihrer getrübten Verwirklichung geleſen werden. Allerdings zeigt ſich in der Einheit der Farbe und Beleuchtung mehr, als in irgend einem Gebiete, der Vorzug der unmittelbaren Lebendigkeit des Naturſchönen (vergl. §. 379); Glanz, Gluth, Blitz und ſtrahlenreiches Wechſelwirken der Naturfarbe iſt unerreichbar, aber die Natur erkauft ſich dieſe Herrlichkeit eben nur mit jenen Mängeln. Dieß führt uns nun auf die Bedingungen, welche aus dem rein Techniſchen, aus dem Unterſchiede der Nachahmungsmittel vom Vorbild in ähnlicher Weiſe wie bei Licht und Schatten ſich ergeben. Die Farbe des Naturſchönen muß mit einem andern Materiale nachgeahmt werden. Dieſes Material hat immer etwas „Grelles und doch dabei Stumpfes" (vergl. M. Unger. D. Weſen d. Malerei S. 103), freilich in anderer Weiſe, als dieß oben vom Object ausgeſagt iſt; es iſt die Härte des mechaniſch abgeſonderten rohen Farb-*Stoffes*, wovon es ſich hier handelt. Die Aufgabe, dieſe Naturrohheit im Materiale zu tilgen, lauft nun neben der andern, das Grelle und doch wieder Unentſchiedene und mannigfach Getrübte im Naturvorbilde zu überwinden, in gleicher Linie, natürlich nicht ohne weſentlichen gegenſeitigen Einfluß, fort. Einfach und entſchieden aber bleibt, wie das Material der Licht- und Schattengebung, ſo das Farbenmaterial hinter der Lichtkraft der Natur zurück; in ſeiner Art grell, erſcheint es in dieſem Puncte doch durchaus matt und todt. Dieß Alles hat denn zur Folge, daß in der Kunſt, ſelbſt abgeſehen von jener allgemeinen Läuterung des Farbenvorbilds, Manches nothwendig anders erſcheinen muß, als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und ſoll, *Alles* eine gewiſſe Umwandlung erfährt, deren inneres Weſen aus dem Ganzen der folgenden Betrachtung ſich ergeben wird.

§. 670.

Die Kunſt hat nun für's Erſte dafür zu ſorgen, daß (vergl. §. 253, 1.) die Farbe als einzelne wahr, entſchieden, warm ſei, daß die Grundfarben vertreten ſeien und das Ganze irgendwie eine harmoniſche Zuſammenſtellung derſelben enthalte. Ferner ſollen die Localfarben nicht zerſplittert ſein, ſondern in

Digitized by Google

klaren Massen zu untergeordneten harmonischen Einheiten zusammentreten. Abgesehen von den weitern Vermittlungen soll die einfache Kraft der Farbe sich zum Schmelze läutern.

Der erste Satz muß mit ganzem Nachdruck aus der Lehre vom Naturschönen in die Kunstlehre um so mehr herübergenommen werden, weil streng zu verhüten ist, daß nicht alle die Wege der Mischung, Abdämpfung u. s. w., welche nachher zur Sprache kommen, so verstanden werden, als rede man einer unwahren, verschwommenen, verblasenen Farbe das Wort. Die tiefste, feinste Durcharbeitung unendlicher Uebergänge ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Der falsche Idealismus der Manieristen, und zwar insbesondere in der sogenannten maniera dolce, hat den Farben mit ihrer Wahrheit ihre Entschiedenheit und Wärme genommen, um leichten Kaufs eine Harmonie zu bewirken, welche nur eine scheinbare ist, denn wo die Gegensätze nicht kräftig sind, ist ja gar nichts da, was harmoniren soll. Das Incarnat z. B. ist bei aller Mischung seiner Farben als Ganzes doch ein warmes Roth, die feinste aller Aufgaben des Malers ist daher nicht erfüllt, wenn er jene Mischung so versteht, daß er uns „grüne Seife" bietet. Das schwächliche Verdünnen, Verschwemmen, Verblasen ist zugleich ein Beschmutzen, der matte Farbensinn ein unreiner. Die Dinge sollen in Kraft und Fülle der Bestimmtheit existiren und aus ihrer geheimen Lebenswerkstätte feurig an das Licht herausglühen; wer das nicht fühlt, trägt aus seinen trägen Sinnen das Bleierne, Verschleimte, Wässerige auf sie über. — Es will nun aber, wie wir schon in der Lehre vom Naturschönen gesehen, das Auge die Farben auch abgesehen von den Gegenständen in ihrer Totalität vertreten sehen. Natürlich kann dieß als Kunstgesetz nicht ausgesprochen werden, ohne daß vorausgenommen wird, was erst nachher ausdrücklich einzuführen ist, nämlich die unendliche Modification des Colorits; so kann also z. B. eine und die andere Grundfarbe als entschiedene Localfarbe auftreten, die andere aber, welche zu ihrer Ergänzung gefordert ist, nur in feiner Brechung, dagegen in ausgedehnterer Verbreitung als Ton vorhanden sein und so das Auge befriedigen; auch hiefür hat, wenn nicht die Natur es gethan (vergl. §. 253, 1.) der Künstler zu sorgen. Die Herrschaft einer Hauptfarbe, wie sie durch Gegenstand und Ton bedingt ist, schließt diese Totalität ebenfalls nicht aus. Mängel individueller Organisation, die sich als Manier verhärten, zeigen im Einzelnen recht deutlich, was Farben-Totalität ist; so gibt es Maler, denen der Sinn für die lichtgesättigte Lebensfarbe des Gelben fehlt: da wird Alles kreidenhaft und spielt sich von dem todten Weiß in's Graue oder Blaue; bei Andern herrscht ohne Motiv das Ziegelrothe u. s. w. — Die Farben sollen ferner im Ganzen

Digitized by Google

des Bildes so zusammengeordnet sein, daß harmonische Accorde nach dem Farbengesetz entstehen. Der §. sagt: irgendwie, denn hier namentlich ist im Abstracten außer diesem allgemeinen Satze gar nichts zu bestimmen. Am leichtesten begreift sich das Gesetz im Kleinen, wenn sich z. B. der Porträtmaler zu fragen hat, wie er eine blasse oder blühende Blondine oder Brünette zu kleiden, welchen Grund er dem Bild zu geben hat: dort sucht das Auge Blau, sei es für sich oder im Grünen gegeben; ist die Blondine blaß, so wird allerdings in ihrem Teint selbst schon das Grünliche fühlbar sein, dann aber kann es durch ein kräftigeres Grün in Kleid oder Hindergrund bezwungen und das Roth, die Ergänzungsfarbe des Grünen hervorgerufen werden; lebhaftes Braunroth einer Brünette wird durch lebhafte, lichtreiche Farben, gelb, scharlachroth wohlthuend in's Bläuliche, Gräuliche abgedämpft u. s. w. Solche einzelne Erwägungen sind jedoch nur dürftige Winke. Es durchkreuzen sich unzählige Bedingungen, durch welche selbst feindliche Farben sich gegenseitig fördern und heben können. Einzelnes hierüber ist schon im Abschnitt von der Farbe in der Lehre vom Naturschönen angedeutet, wie z. B. der höchst wirksame Gegensatz des dunkeln Baumgrüns und lichtvollen Blaus des Himmels. Die unendliche Möglichkeit von Vermittlungen in der Zusammenstellung schneidet hier jede nähere Bestimmung ab. Von Fr. W. Unger sind Untersuchungen in Aussicht gestellt, die das Gesetz der Farbenharmonie in den bedeutendsten Werken der Malerei auf bestimmte Formeln zurückführen, welche sich auf die Analogie der Farben mit den Zahlverhältnissen der Töne gründen. Solche Forschungen können nur lehrreich sein, haben aber die schwere Aufgabe, sich mit der unberechenbaren Freiheit der künstlerischen Schöpfung über die Grenze des durch Formeln Bestimmbaren auseinanderzusetzen. Sie ziehen einige Linien in ein unerschöpfliches Gebiet. Sie zeigen eine Reihe von Accorden auf und müssen zugestehen, daß unendlich viele andere möglich sind. Daß der Künstler unmittelbar für die Erfindung daraus lernen könne, kann nicht die Meinung sein und ist es auch nicht. Als Zeichner ist er noch an wissenschaftliche Grundlagen gewiesen, dieser Führer verläßt ihn im Colorit: die Grundsätze der Farbenlehre bleiben unumstößlich, aber man kann daraus nichts für das Individuelle lernen, weil es unendlich eigene Mischungen hat, vergl. §. 252, 1. Zusammenstellungen wie die von Chevreuil können nur für das Decorative leitend sein und jene tieferen Untersuchungen können nur Rechenschaft über die Farbengeheimnisse einer Reihe von ausgeführten Kunstwerken geben. — Der nächste weitere Punct betrifft das Zusammenhalten der entschiedenen Farben. Die Farbe soll sich nicht in isolirte Klexe zersplittern, sondern wie Licht und Schatten, ihre vollere Localwirkung in wohlgeordneten Massen zusammenhalten, zwischen welchen

Digitized by Google

dann die unbestimmteren Töne sich in der Breite ergehen. Wie das Ganze eine, nicht mechanische, sondern lebendige Farbenharmonie darstellen soll, so relativ auch die untergeordneten Farbenmassen; mag also z. B. in einem Theil einer Landschaft, einer Waldpartie das Grüne herrschen und die übrigen Hauptfarben in andern Theilen der Composition vertreten sein, so verlangt doch das Auge, der Sinn, die Stimmung, daß in der Baumgruppe das Grüne durch Uebergänge in das Gelb-Grüne, das Blau-Grüne, selbst das Röthliche sich schattire und so der Farbenharmonie genüge. — In diesen Bemerkungen konnte von dem Gebiet der feineren Kreuzungen, Uebergänge, Vermittlungen nicht ganz abgesehen werden, wiewohl die ausdrückliche Betrachtung desselben noch außerhalb dieser allgemeinen Grundforderungen liegt; es hat jedoch die Malerei selbst in der Zeit der Unreife, wo ihr das Geheimniß der hier zum Voraus berührten verwickeltern Farbenwelt noch verborgen war, den lebendigsten Farbensinn sowohl in der Zusammenstellung, als in der gefühlten technischen Durcharbeitung der in ihrer noch ungebrochenen Entschiedenheit angewandten Einzelfarben gezeigt: sie hat die Farbe zum Schmelze verklärt. Der Schmelz besteht in einer Durchbildung der Farbe, der ihr das Erdige benimmt und ihr ein Leuchten der Oberfläche wie von dem zarten Glanz unendlicher kleiner metallischer Pünctchen verleiht; „der Schmelz ist nicht anders zu gewinnen, als durch eine innigere Verbindung der Farbentheile mit Rücksicht auf den Grad der Leuchtbarkeit der nachzubildenden Erscheinung, worin ein wesentlicher Theil ihrer Lebensäußerung beruht. — Aus ihm erklärt sich, warum die alterthümlichen Bilder bei aller Ueberschwenglichkeit der Farbenpracht, zu der sich noch der helle Schein des Goldes gesellt, nicht grell erscheinen" (M. Unger a. a. O. S. 103). Die reife Kunst verzichtet nicht auf dieses Mittel, sondern bildet es in Verbindung mit der ganzen tieferen und reiferen Durcharbeitung der Farbenwelt, zu deren ausdrücklicher Betrachtung wir nun übergehen, zu noch höherer Vollkommenheit aus, wie insbesondere die Venetianer gethan haben.

§. 671.

Ebensosehr aber gilt es für's Andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittlungen zwischen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauschung des Naturvorbilds doch zugleich das Grelle sowohl in diesem, als im Farbenmateriale abzudämpfen. Die Intensität des wirklichen Lichts und die Frische der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grellen in der Natur versöhnt, ersetzt sich in der Kunst durch die Relativität der Wechselwirkung bei nothwendiger Umsetzung des Ganzen in tieferen Ton. Es ist nun die Welt der Schattirungen und Töne in der Flüssigkeit ihrer unberechen-

baren Uebergänge ineinander, das ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die gesammte Farben-Erscheinung so zu verarbeiten, daß alle Farbe als Kochungsproduct der innern Stimmung des Gegenstands erscheint.

Nunmehr tritt der dem vorhergehenden entgegengesetzte Grundsatz auf, ohne daß darum ein Widerspruch entstünde. Die Brechung der Farbe ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Auch dieß erhellt aus keinem Beispiele deutlicher, als dem des menschlichen Incarnats, das wir schon zum vorh. §. für die entgegengesetzte Forderung benützt haben. Das Incarnat (vergl. §. 318, 2.) ist als „ideelles Ineinander aller Hauptfarben" (Hegel Aesth. B. 3. S. 71) das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verschwommene und sucht Entschiedenheit der Farbe, wie wir zuerst verlangten, so geräth er von der „grünen Seife" leicht in das Ziegelroth der „Krebssuppe" und sündigt so gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meister haben die Scylla und Charybdis vermieden: in welch' kraftvoller Gold-Gluth leuchtet das Fleisch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen sich doch darin wunderbar alle Farben! Zunächst bleibt nun die Natur das nicht genug zu studirende Vorbild des unendlichen Reichs von Nüancen in der Farbe, aber sie stellt neben das Feinste auch das Grelle. Die Aufgabe ist also, diese Grellheit sowie gleichzeitig die rohe Stoff-Härte des Farbenmaterials zu bewältigen. Es wird aus beiden Gründen die Farbe im Kunstwerk immer durchgängig gedämpfter, zurückgehaltener erscheinen, als in der Natur. Wenn diese große Meisterin im Ueberleiten, Vermitteln, Abdämpfen der Farben nicht dafür sorgt, daß nicht aus dem harmonisch Gedämpften da und dort ein greller Ton herausschreie, so stört dieß in ihrem intensiv lebhaften Lichtreiche nicht, im Kunstwerk aber würde es nothwendig stören; wie denn z. B. das erste Grün der Wiesen im Frühling in der wirklichen Landschaft dem Auge höchst erfreulich ist, im Gemälde aber, wo es irgend in einiger Breite sich hervorthun würde, abgedämpft werden muß. Es führt dieß auf einen weiteren Punct, wodurch nun die betreffende Anmerkung zu §. 669, 2. wieder aufgenommen wird. Wie nämlich die Unerreichbarkeit des wirklichen Lichts schon in der Licht- und Schattengebung einen tieferen Ton für das Ganze verlangt (vergl. §. 465, 2.), so auch bei der Vereinigung von Licht und Farbe; dieselbe Aufgabe kehrt auch hier wieder, aber nun erst tritt sie in ihre ganze Bedeutung ein. So gilt denn auch hier das Gesetz: was an sich nicht zu erreichen ist, das muß durch dasselbe Verhältniß bei anderer Scala erreicht werden: ein Lichtstrahl, ein glänzendes Auge, Wasser im Strahl der Sonne, schimmerndes Metall und Gestein kann nicht in der Intensität wie in der Natur gegeben werden, aber die tiefere Abtonung des Umgebenden, schließlich

Digitized by Google

des Ganzen, ſtellt die Wirkung in der Relativität der Verhältniſſe her. Es iſt dieſer Punct mit den vorhergehenden nicht zu verwechſeln: dort verlangte das wirklich Grelle in der Natur und in den Farbenmitteln eine wirkliche Läuterung, eine Idealiſirung im Sinne der Milderung, hier iſt es die Unerreichbarkeit der Natur, die zu demſelben Grundſatze führt; in der Wirkung treffen dieſe verſchiedenen Motive zuſammen. — Auch abgeſehen von dieſer Seite der maleriſchen Aufgabe haben wir nun aber als das Vermittelnde im Colorit überhaupt das ganze weite, unbeſtimmbare Reich der Uebergänge zwiſchen den Hauptfarben, der Schattirungen, Töne und ihrer Verbindungen vor uns, das in §. 250, 1. in den allgemeinſten Zügen aufgeführt iſt. Dazu iſt nur zu bemerken, daß der Ausdruck: Ton in dieſem Zuſammenhang nicht die tiefere Bedeutung hat, in welcher er ſonſt aufgetreten iſt und wieder auftreten wird, ſondern, wie in jenem §., nur die Abſtufung eine Farbe gegen Hell und Dunkel bezeichnet, während unter Schattirung die Uebergänge einer Farbe in die andere verſtanden ſind. Dieſe Uebergänge und Töne ſind unendlich und verbinden ſich gegenſeitig in das Unendliche. Zunächſt nun wirken dieſe Mittel überhaupt als allgemein mildernd und finden ihre Anwendung auch auf das Ganze einer Localfarbe, ſo daß z. B. ein ſchreiendes Grün mit Gelbroth abzudämpfen iſt u. ſ. w.; ſie treffen aber insbeſondere zuſammen mit der Modellirung, mit den Veränderungen, die der Schatten, motivirt durch die Geſtaltung, herbeiführt, und dieß iſt hier ſchon hereinzuziehen, obwohl die Beziehungen zwiſchen Farbe und Lichtverhältniſſen erſt in der Folge ausdrücklich zu beſprechen ſind. Eine Uebergangsfarbe, wie ſie dadurch entſteht, daß die allgemeine Farbe eines Körpers, wo ſeine Bildung vom Hauptlichte ſich abwendet und in Beſchattung übergeht, nennt man im engeren Sinne des Worts gebrochene Farbe; dieſe Brechung nimmt im Halbſchatten zu, bis der vollere Schatten die Farbe beſtimmter verdunkelt, doch nicht, ohne bei runden Körpern gegen den Umriß hin wieder in eine lichtere gebrochene Farbe überzugehen, welche dann dem Auge die Ueberzeugung gibt, daß der Körper plaſtiſch ſich in die Tiefe fortſetze: „das Auge wird über die Grenzen des Umriſſes hinausgelockt; getäuſcht folgt oder glaubt es, der gemalten Figur in ihrer Wendung mit eben der Freiheit, als den gerundeten Werken des Bildhauers, zu folgen“ (Hagedorn Betracht. über die Malerei S. 687). Auch hierin iſt beſonders das Incarnat belehrend. Große Coloriſten, wie Titian und van Dyk, haben ſogar mit dem bloßen Mittel der gebrochenen Farbe ohne eigentliche Benützung dunkleren, Schattenhervorbringenden Materials das Fleiſch modellirt. In dieſen Uebergängen zum Schatten namentlich liegt denn das vielbeſprochene Gebiet der Mittelfarben, Mezzo-Tinten. Das unendlich Schwierige und Feine beſteht in den fließenden Grenzen,

Digitized by Google

wo der Punct nicht zu bestimmen ist, auf dem die eine Farbe aufhört, die andere beginnt. Hier vorzüglich wohnt das Geheimniß des Concreten, des Individuellen, des Lebens. Die schließliche Aufgabe dieser allgemeinen abtonenden, dämpfenden Behandlung spricht der Schluß des §. aus. Daß die Farbe ihrem Wesen nach ein Kochungsproduct der innersten Stimmung des Individuums sei, leuchtet am klarsten an den organischen Körpern ein; bei allen andern Erscheinungen müssen wir entschiedener das Subjective hinzunehmen, die dunkle Farbensymbolik im menschlichen Gefühle, vermöge welcher selbst einem solchen Ganzen, das objectiv von keiner eigentlichen Stimmung weiß, eine solche untergeschoben wird. Diese subjective Leihung aber hinzugenommen werden uns selbst Pflanzen, Erde, Luft, Wasser, Licht in ihren Verbindungen als so oder so gestimmte Individuen erscheinen, auf die wir nun ebenfalls den Satz anzuwenden haben, daß ihre Farbe als ein reifes, durcharbeitetes Kochungsproduct ihrer innern Stimmung erscheinen soll. Nun verschmelzt freilich die Natur selbst ihr Farbenreich in unendlich concreter Weise, aber diese Kochung soll so zu sagen in der Kunst noch einmal gekocht werden, so daß sich das Ganze der künstlerischen Färbung zur Naturfärbung verhält wie die organisch verkochte Farbe der Bedeckungen höherer Thiere und des Menschenleibs zu dem abstract einfachen Farbenschimmer des Papagais oder Schmetterlings. Und ebendahin führt ja die Aufgabe, das Farbenmaterial zu bezwingen, daß es nicht wie bei dem bloßen Illuminiren, als „eine an der Oberfläche der Erscheinung selbständig haftende Materie" (M. Unger a. a. O. S. 125) sich geltend mache. — Haben falsche Idealisten gegen unser erstes Gesetz (§. 669) durch Abschwächung aller Farbe in's Matte gesündigt, so spottet umgekehrt nicht nur eine rauhe Härte, von der wir das ziegelrothe Fleisch als Beispiel angeführt haben, sondern auch, freilich in anderer Weise, eine, namentlich in der neueren Zeit verbreitete, Effectmalerei dieses zweiten Gesetzes; die letztere, indem sie durch eine üppig kitzelnde Pracht der ungetilgten Unmittelbarkeit der Farbe reizt. Lindert und läutert ächte Kunst die Natur, so verachten dagegen diese Schönfärber selbst die Milde und Bescheidenheit, welche sie trotz und neben dem Grellen wirklich hat, und sofern auch sie die Härten im Vorbilde zu mildern sich das Ansehen geben, thun sie es in der Form einer Süßigkeit, die an buntgefärbte Liqueurs und an die Werke des Zuckerbäckers erinnert.

§. 672.

Ein unendliches Gebiet neuer Uebergänge und Mischungen der Farbe entsteht nun durch ihre Verbindung mit Licht und Dunkel. In eigenthümlichen

Weisen bricht sich die Localfarbe im Zusammentreffen mit dem einen oder andern derselben, insbesondere, wenn sie an sich schon farbig sind; hieher gehört namentlich die Luftperspective, die nun erst als farbiges Medium in volle Wirkung tritt. Auch die Haltung des Ganzen erhält nur durch diese Mittel der Farbe ihre Vollendung. Verwickelter wird das Wechselverhältniß von Farbe und Licht und Schatten im farbig Durchsichtigen und zugleich Glänzenden; die feinsten Geheimnisse aber liegen in der Durchkreuzung des farbig Hellen und farbig Dunkeln: den Reflexwirkungen im Großen und Kleinen, dem Helldunkel. Endlich gelangt erst durch die Farbe und diese ihre Verhältnisse der Ton mit den ihm untergeordneten Localtönen zu seiner wahren, in §. 667 ihm zuerkannten Bedeutung und wird unter allen genannten Momenten das wichtigste zur Bewirkung der Harmonie.

Wo von den unendlichen Uebergängen der Farbe die Rede war, mußte die nunmehr ausdrücklich eingeführte Verbindung der Farbe mit den Lichtverhältnissen nothwendig theilweise vorausgenommen werden: wir sahen die Farbe im Uebergang zum Schatten sich brechen. Dieß ist das Wesentliche im Zusammentritt der Farbe mit den Lichtverhältnissen, sofern noch von ungefärbtem Licht und von den einfacheren Fällen die Rede ist. Das Licht, abgesehen vom Schatten, kommt hier nur nach seiner größeren oder geringeren Intensität, wie dadurch Localfarben gesteigert oder herabgestimmt werden, zur Sprache. Eine neue Welt von Brechungen erfährt nun die Localfarbe durch farbiges Licht mit dem entsprechenden Schatten; anders erscheinen alle Farben im bläulich kühlen Morgenlicht, anders im warmgelben Abendlicht, im Mondlicht, in Feuerbeleuchtung u. s. w. Wir sehen aber auch bei dieser gemischteren Erscheinung noch von dem ab, was nachher unter dem Begriffe der Kreuzung eingeführt wird. Farbig wird das Licht durch seine Verbindung mit der Luft und dieß führt uns wieder auf die Luftperspective, die natürlich nun erst in ihrem ganzen Wesen zur Darstellung kommt: jener nach dem Entfernungsgrade sich verdichtende Schleier ist nun als ein farbiger wiederzugeben, der über alle Localfarben sein, je nach der Reinheit oder Unreinheit, Freiheit oder Geschlossenheit der Luft in's Blaue, Graue, Bräunliche wachsendes Netz zieht; das Feine und Schwierige liegt namentlich in jener wolligen Auflockerung, welche in dieser zarten Hülle die Umrisse erfahren; die Zeichnung wird dadurch erst vollends in das Ganze der malerischen Mittel als ein Moment aufgehoben. Mit der Luftperspective wird denn auch die Haltung überhaupt erst durch die Farbe vollendet; die Farbe erst gibt dem in Licht und Schatten derb gegenwärtigen Vordergrunde die letzten „Drucker", daß er energisch die andern Gründe zurücktreibt, sie erst dem zweiten Plane seine mittlere Kraft, dem Hintergrunde sein zartes Verhauchen und weist

Digitized by Google

jedem Einzelnen mit Bestimmtheit seinen Ort an. Es bricht sich aber durch ihre Verbindungen mit Licht und Dunkel die Farbe nicht nur in der noch einfacheren Weise, daß sie eine Mischung von zwei Farben darstellt; es treten auch zwei Farben so in Verbindung, daß sie in der Mischung doch zugleich relativ ihre Selbständigkeit behaupten, durcheinanderschimmern. Dieß, das Gebiet des farbig Durchsichtigen, ist bereits eine verwickeltere Erscheinung. Eine Annäherung an das Durchsichtige liegt überall in den Gebieten der feinsten organisch verfochten Farbe, insbesondere der menschlichen Haut, die nach den Schwierigkeiten ihrer Behandlung schon besprochen ist. In gedämpfter Weise zeigt sich das Durchsichtige auch an todten, künstlichen Stoffen wie Sammt u. drgl.; davon ist ebenfalls schon die Rede gewesen. Es kann nun allerdings zum farbig Durchsichtigen auch der nicht geschlossene, über Alles ergossene Körper der Luft gezogen werden, dann gehört die Luftperspective auch in diesen Zusammenhang. Man hat aber bei dem Durchsichtigen namentlich die Körper im Auge, die zugleich glänzen und spiegeln, und obwohl die Stoffe, an denen diese Erscheinung haftet, abgesehen vom menschlichen Auge, das in diesen Zusammenhang der verbreiteten Wirkungen nicht gehört, an sich nur unorganisch sind, so wird doch die künstlerisch läuternde Nachbildung dieses Gebiets geheimnißvoller Reize (vergl. §. 243 und 250, c.) von der tiefsten Wichtigkeit, weil namentlich das farbig Durchsichtige und Glänzende es ist, von dem die Widerscheine und die Zauber des Helldunkels ausgehen, hiemit aber der feinste Theil der in Rede stehenden Verhältnisse, nämlich ein Herüber und Hinüber, eine Kreuzung, nicht mehr nur des Lichts und Schattens, sondern des farbigen Lichts und farbigen Schattens, beginnt. Es ist hier nicht blos an einzelne, locale Wirkungen dieser Kräfte zu denken, nicht blos einige besonders glänzende Körper werfen das Licht weiter, in jedem lebendigen Bilde webt dieses Geheimniß durch das Ganze; selbst das verbreitete allgemeine Licht einer Landschaft ist nicht blos Wirkung der Strahlen an sich, sondern auch der Rückwirkung der bestrahlten Luftschichte des Himmels. Zugleich bewegen sich aber allerdings farbige Strahlennetze von einzelnen Körpern der genannten Art mit gesammelterer Wirkung aus, und nicht nur von diesen, auch das gedämpfter Durchsichtige, ja alles lichtvoll Farbige wirft einen Stich. Gehen so Reflexe und Stiche von unendlich vielen Puncten aus, so dringen sie auch nach allen Seiten hin, denn nicht nur den spiegelnden Oberflächen, sondern allen Körpern theilt der Widerschein in irgend einem Grade etwas von der Farbe des beleuchteten Körpers mit, wie denn z. B. von der blauen, beleuchteten Luftschichte des Himmels ein zartes Spiel bläulicher Reflexe ausströmt und das Incarnat seine röthlichen, gelblichen, grünlichen Lichter wirft. Nun aber mag von solchem reflectirtem Licht

Digitized by Google

ein Wenigſtes in eine ſehr dunkle Stelle fallen, befindet ſich da eine lichtreiche Farbe, ſo faßt ſie es auf und bringt relatives Licht in das Dunkel und umgekehrt verdunkelt ſich volles Licht durch lichtarme Farbe, die ſich in der beleuchteten Stelle findet: dieß erſt iſt der Gipfel der magiſchen Kreuzung der Verhältniſſe, hier erſt öffnet ſich der zarteſte Theil jenes Verſchwebens von Licht in Dunkel, d. h. des Helldunkels. Es begreift ſich nun, wie große Meiſter von den einfacheren Verhältniſſen abſehen und vorzüglich auf dieſes Geheimniß ihre Kräfte wenden mochten, warum ſie es liebten, die einzelne Geſtalt oder Gruppe aus einem breiten Dunkel in das Licht herausragen zu laſſen, das nun vom beleuchteten Körper ahnungsvoll in die weiten Gründe verzittert, ſo daß das Auge in den Maſſen des Dunkels zuerſt nichts zu ſehen glaubt, dann die Localfarben erkennt, wie ſie mitten im ſcheinbar dunkelſten Raum relatives Licht bewirken. Correggio und Rembrandt haben, jeder in ſeiner Weiſe, der Eine freundlicher, ſüßer, der Andere düſterer, geiſterhafter dieſe Zauber entfaltet. Um dieſes farbige Leuchten im Dunkel durchzuführen, wird in ſolchen Stellen eine relativ dünne Behandlung der Farbe nöthig ſein, wogegen bei den Lichtſtellen in den höchſten Lichtern der paſtoſe Auftrag immer dadurch begründet iſt, daß hier ein Höchſtes eintritt, das keiner Durchdringung, keinem Durchſcheinen mehr weichen kann. Für die Darſtellung des einzelnen Durchſichtigen dient namentlich die Laſur, d. h. die Ueberziehung einer Farbe mit einer andern, welche die erſte durchſcheinen läßt. — Der Ton endlich bleibt ohne Farbe natürlich nur eine entfernte Andeutung; erſt mit ihr vereinigt vollendet er wahrhaft als letzte feinſte Spitze die Summe der Momente, aus denen ſich das Ganze des maleriſchen Verfahrens aufbaut. Die Brechungen der Farbe durch farbiges Licht, von denen die Rede geweſen iſt, rühren im Weſentlichen von ihm her, aber es konnte ſich dort ebenſogut von vereinzelten Strahlungen handeln; der Ton iſt für ſich zu betrachten. Die Luftperſpective wird durch ihn für das einzelne Bild erſt ſpezifizirt, er hebt die Härten aller Diſtanzen auf, indem er ſich über Alles herbreitet und zwar ſammt den Entfernungsgraden ſich ſteigert oder ſchwächt, aber doch in allen ſeinen Unterſchieden den gleichen Charakter bewahrt, er vollendet jene Lockerung der Umriſſe, er hebt und mildert zugleich die Modellirung, er lindert insbeſondere auch die Farbencontraſte. Die Localfarben ſollen in ihren Contraſten, wie wir geſehen, zugleich eine Harmonie bilden; allein es ſoll über dieſer Harmonie, welche durch Wechſel-Ergänzung des Beſondern als deſſen Summe hervorgeht, eine höhere Harmonie ſtehen, die vom Allgemeinen, von den Alles umfaſſenden Medien herrührt. Jede Localfarbe hat ihre Stimmung; dieſe Einzelſtimmungen der einzelnen Erſcheinungen und ihrer untergeordneten Gruppen ſollen nun unter eine Geſammtſtimmung befaßt werden.

Digitized by Google

Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und schwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düster, traurig: das Alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang, jetzt legen sich diese Stimmungen mit der sanfteren oder feurigeren Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann sich zu starken Farben steigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landschaft verbreiten, so sind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, sondern es ist noch mehr das unbestimmtere Verschweben dieser Gluth in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet und dieselbe Zartheit des Gefühls und Pinsels fordert, wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht schon an sich der ganze Ton, so hätten jene bestechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin besonders das beunruhigende, unkünstlerische Violett nicht gespart ist, freilich das Geheimniß des Tons erschöpft. Zu diesem Geheimnisse gehört nun, daß der Hauptton unbeschadet der Einheit seiner Herrschaft sich in die untergeordneten Localtöne zerlege, deren Ursache darin liegt, daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an sich da geschlossener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer ist u. s. w., theils mit den Localfarben der Gegenstände sich zu eigenthümlichen Farben mischt. Hier ist denn eine Quelle unendlicher neuer Brechungen der Farben. Es ist bekannt, wie das Auge des Kenners an dem dämmernden Tone, den die Meister des Helldunkels in dem Schatten einer Waldstelle, selbst unter einem Tisch, einer Bank einzufangen gewußt haben, sich erfreut. Wir haben eine reiche, verwickelte Kreuzung: der Hauptton soll sich mit den Localtönen, beide sollen sich mit den Localfarben mischen; Localton und Localfarbe sollen durch den ersteren nicht ausgelöscht, sondern zur allgemeinen Weihe gerufen werden. — Es leuchtet schließlich ein, daß vorzüglich im Gebiete des Tones die Subjectivität der Auffassung, deren freiere Herrschaft nach §. 659 das Uebergewicht des Subjectiven in der Malerei begründet, zu Hause sein wird; denn der Ton ist ja der Ausdruck der Stimmung, die Stimmung aber ist die des Künstlers, wie sie in das Object, obwohl nicht ohne Anhalt in diesem selbst, hineingelegt ist. Dieses Auffassen des Objects nach der subjectiven Stimmung des Künstlers kann freilich zur stereotypen Gewaltsamkeit gegen die Wahrheit desselben, also zur Manier im übeln Sinne des Worts führen; allein wenn nur der Künstler, falls er auf wenige Stimmungen beschränkt ist, sich bescheidet, die entsprechend betonten Objecte zu wählen, oder, falls er reicher ist, überall das aus seiner subjectiven Stimmung Mitgebrachte mit der Naturwahrheit in Guß und Fluß zu bringen vermag, so ist die Objectivität gewahrt; es führen viele Wege in's Centrum, man kann von verschiede-

Digitized by Google

nen Puncten dieſelbe Erſcheinung verſchieden und doch richtig auffaſſen; „die Anſchauung und die daraus fließenden Conſequenzen drehen ſich bei der wahren Erkenntniß der Idee der darzuſtellenden Erſcheinung concentriſch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig iſt, ob dem einen Meiſter gewiſſe fragliche Stellen bläulich, dem andern bräunlich erſcheinen" u. ſ. w. (M. Unger a. a. O. S. 107).

§. 673.

Dieſer Fortgang von der einfachen Farbe zu immer geſättigterer Vermittlung iſt ein Prozeß, in welchem von der einen Seite die Farbengebung mehr und mehr den Werth ihrer Magie über den Werth der Gegenſtände ſtellt, von der andern Seite die Farbe ſelbſt mehr und mehr bis dahin bezwungen wird, daß ſie als ſolche ſich dem Auge kaum mehr zu fühlen gibt. Dieſe Herrſchaft der Farbenſchönheit und dieſe Conſumtion der Farbe iſt aber auch eine gefährliche Spitze der Ausbildung des Maleriſchen.

Die erſte Seite der feinſten Steigerung iſt, unter Vorausſetzung des glücklichſten Zufalls im Naturſchönen, in §. 253, c. ſchon zur Sprache gekommen, ihrer ganzen Bedeutung nach aber natürlich an die Kunſtlehre verwieſen worden. Es gibt in der Natur allerdings Augenblicke, wo im Stimmungs-Elemente der Farbe und Beleuchtung die Gegenſtände faſt verſchwinden, und zwar nicht nur in der Landſchaft, ſondern auch in menſchlichen Scenen: es kann z. B. über einem tragiſchen Momente eine brütende Dämmerung liegen, welche bewirkt, daß die Auffaſſung der betheiligten Perſonen in einem allgemeinen tiefen Gefühle der Stimmung des Augenblicks nur dunkel mit hinſchwimmt. Wenn nun aber die Kunſt nicht nur ſolchen ſeltenen Momenten vorherrſchend nachgeht, ſondern auch ohne ein im Object gegebenes Motiv ihren Stoff immer oder doch mit ſichtbarer Vorliebe unter dieſen Standpunct rückt, ſo wird die höchſte Ausbildung des ächt Maleriſchen zum Unrecht gegen die Beſtimmtheit und Wahrheit des Inhalts, gegen die Würde der Form, welche, obwohl der Ausdruck über ſie vorwiegen ſoll, doch keineswegs verachtet werden darf, gegen die Reinheit, Richtigkeit, Genauigkeit, den Ernſt der Zeichnung. Die Geſchichte unſerer Kunſt wird dieß belegen, ſie wird die verſchiedenen Wendungen, in welchen durch die Herrſchaft des Farbenprinzips auf ſeiner äußerſten Höhe die andern weſentlichen Seiten der Kunſt benachtheiligt werden, in ihrem naturgemäßen Verlauf aufzeigen. Hier erinnern wir vorläufig nur an Rembrandt, vor deſſen Werken der Zuſchauer zwiſchen Bewunderung der Genialität in Colorit und Stimmung und zwiſchen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflöſung der Würde und Deutlichkeit der

Digitized by Google

Form ſich im Schwanken befindet. Allerdings lag ſolcher Steigerung der einen Seite meiſt ausdrückliche Oppoſition gegen die Steigerung der andern, gegen unmaleriſche Geltung des plaſtiſchen Prinzips zu Grunde. Der folg. §. wird darauf eingehen, wie die entgegengeſetzten Prinzipien ſich zu den Momenten des Verfahrens der Malerei verhalten, und die Styl-Lehre dieß weiter durchführen. — Die andere Seite ſolcher äußerſten Verfeinerung des Colorits iſt die Conſumtion der Farbe. Die Farbe ſoll, wie wir geſehen, nicht Stoff, nicht ſelbſtändige Materie bleiben; der höchſte Sieg über dieſe Stoffartigkeit zehrt in einem zauberiſchen Ineinander der Farben ihre Beſonderheit am Ende ſo auf, daß ſie dem Auge in dem Momente, wo es ſie zu fühlen glaubt, wieder entſchwindet. Als ſchlagendſtes Beiſpiel iſt auch hier Rembrandt, der Geiſterbeſchwörer des Helldunkels, zu nennen, der die volle Farbe faſt zur bloßen Licht- und Schattengebung verarbeitet, ohne doch ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen. Dieß kann aber auch ſo nicht wiederkehren; was durch den geheimnißvoll eigenthümlichen Geiſt eines großen Meiſters möglich und gerechtfertigt iſt, kann nicht allgemein werden und der nothwendige tiefe Mangel, der damit zuſammenhängt, wäre bei Jedem, der nicht jenes Zaubers mächtig iſt, welcher mit dem Mangel verſöhnt, unentſchuldbar. Die herbe Unmittelbarkeit der Farbe kann künſtleriſch bezwungen werden, ohne daß doch ihre locale Entſchiedenheit in lauter ſchwebende Ueberleitungen und Vermittlungen aufgelöst wird. Was den Inhalt betrifft, ſo hängt ſolche Magie mit der Neigung zu einem phantaſtiſchen Hexen-Elemente innerlich nothwendig zuſammen; überhaupt iſt ja dieſe Behandlung der Farbe nur eine Seite der Ueberſteigerung, von welcher vorhin im Allgemeinen die Rede geweſen iſt, ſie wird daher auch auf Koſten des Adels der Geſtalt gehen, und ſo dämmert denn bei Rembrandt eine bäuriſch wilde Form aus dem Zauberſcheine ſeines Helldunkels, worin die äußerſt conſumirte Farbe ſchwül verzittert, wie ein Traumbild phantaſmagoriſch hervor. Alle dieſe Erwägungen führen uns nun auf den Hauptſatz, der ſie zugleich erläutert und ergänzt.

§. 674.

Das Wahre in dem Zurücktreten des Gegenſtands gegen die Bedeutung der Farbe iſt dieß, daß, wie an die Zeichnung das Prinzip der directen Idealiſirung (vergl. §. 662), ſo an die Farbengebung das Prinzip der indirecten Idealiſirung ſich anſchließt.

Wir haben die Steigerung des Colorits auf jener gefährlichen Spitze, wo ſie zur Einſeitigkeit wird, aus einer Oppoſition erklärt und das Prinzip,

Digitized by Google

wogegen der Kampf geht, das plastische genannt. Es ist dieß nichts Anderes, als das Prinzip der directen Idealisirung, das wir mit dem Momente der Zeichnung in innerer Verbindung gesehen haben. Dieses Prinzip muß, wenn die Unterordnung verkannt wird, die ihm der Geist der Malerei auferlegt, zum äußersten Froste führen, und gegen diesen Frost, diese leblose Kälte abstracter Schönheit stützen sich diejenigen, die jenem beleidigten Geiste Recht verschaffen wollen, zunächst auf die Farbe. An diese aber knüpft sich das entgegengesetzte Prinzip. Dieser Satz bedarf nach Allem, was in der Darstellung des allgemeinen Wesens der Malerei entwickelt ist, keiner weiteren Erläuterung. Die Farbe ist es ja, worin das Vorherrschen des Ausdrucks über die Form begründet ist, der Ausdruck aber geht erst dann in die Tiefe, wenn sich in ihm ein relativer Bruch zwischen dem Aeußern und Innern darstellt; die Farbe löst die Brechungen der Form in ihrem flüssig überführenden Medium auf; die Farbe ist die Spitze des Verfahrens, das einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, wodurch figurenreichere, bewegtere Handlung gegeben ist, in welcher die Figuren die Mängel ihrer Form-Schönheit wechselseitig ergänzen u. s. w. Daher sind denn die Coloristen in der Oppositionsstellung zugleich indirecte Idealisten. Wie aber die geschichtliche Bewegung durch Extreme geht, so verkennen auch sie im Kampfe wieder die Grenzen. Mit dem Prinzip, das sich mit dem Leben der Farbe verbindet, ist, wie wir gesehen, ein gewisses Maaß des Formen-Adels sehr wohl vereinbar, und es soll damit vereinigt werden, wo nicht ein bestimmtes Motiv die Einführung des härteren Bruchs in der Gestaltenbildung zu Zwecken des Furchtbaren oder Komischen mit sich bringt. Ebenso wird in der Uebersteigerung der Werth der Gegenstände überhaupt verkannt und hiedurch eine andere Seite des Wahren und Richtigen zum Mißbrauch gewendet. Die höhere Ausbildung des Colorits wird nämlich vorherrschend einer Stimmung dienen, welche die zweite Stoffwelt aufgibt und die ursprüngliche ergreift; denn wenn das ächt malerische Auge die Dinge in allen den Brechungen der Form anschaut, welche sie durch den Complex der Bedingtheit alles Lebens erfahren, wenn zugleich aus der Mitdarstellung des Umgebenden, wodurch wir ebenfalls in diese Bedingtheit mitten hinein versetzt werden, voller Ernst gemacht wird, so kann sich diese Anschauung folgerecht nicht mehr im Mythus niederlegen, welcher seine Gestalten als absolute Wesen von dieser Bedingtheit losschneidet und sie in reiner Schönheit in eine Art von idealem Raum hineinstellt. Der indirecte Idealismus des Coloristen kann nun im Gegentheil dahin übertrieben werden, daß er, um diesen absoluten Gestalten zu entgehen, statt daß er ihnen real bedingte Gestalten entgegenstellt, lieber gar keine Gestalt mehr gibt, d. h. alle Gestalt, wie wir gesehen, im Nebel des Helldunkels

Digitized by Google

bis zum faſt Unerkennbaren auflöst. Das iſt aber auch wieder in gewiſſem Sinn mythiſch, indem darin der eben gewonnene Boden der Wirklichkeit ſich verflüchtigt.

§. 675.

Zuſammengefaßt mit dieſen Momenten und Conſequenzen des Verfahrens, in denen er ſich niederlegt, geſtaltet ſich nun der innere Geiſt der Malerei zum Stylgeſetze mit den in ihm enthaltenen beſondern Beſtimmungen für die Hauptgebiete des nun in ſo großem Umfang erweiterten Stoffs. Zugleich aber treten jetzt auch die Grenzen dieſer Erweiterung, wie ſie aus dem Mangel der wirklichen Bewegung und ihres weſentlichen Ausdrucks, des Tons und Wortes, fließen (vergl. §. 658), deutlich an das Licht.

Wir ſind alſo jetzt an dem Punct angekommen, wo das Stylgeſetz und die Stylgeſetze für die einzelnen Sphären, die es in ſich begreift, zur Darſtellung gelangen; erſt jetzt, denn das Stylgeſetz iſt das Ergebniß des im ganzen Umfang ſeines innern Weſens und der äußern Bedingungen ſeiner Darſtellung begriffenen Geiſtes einer Kunſt. Was die nähere Begrenzung des Umfangs des Darſtellbaren betrifft, ſo wurde dieſe in der Lehre von der Bildnerkunſt früher, nämlich im Abſchnitte von der äußern Beſtimmtheit, vorgenommen. Dieſe Anordnung verlangte die Natur einer Kunſt, an welcher zuerſt ihre große Beſchränkung gegenüber dem Umfange des Naturſchönen in's Auge fällt: hier mußte zuerſt der Boden des Darſtellbaren ſcharf abgegrenzt werden, ehe die Qualität der Darſtellung näher erörtert wurde. Die Malerei aber hat das Gebiet des Sichtbaren in allen ſeinen Hauptgebieten gewonnen, und die einzelnen Beſchränkungen, denen ihre Darſtellungsfähigkeit dennoch unterliegt, erſcheinen nur als die Grenzen dieſer Umfangs-Erweiterung, welche zuerſt in's Auge fällt. Daher bedarf es hier keiner geſonderten vorangehenden Aufzeigung dieſer Grenzen, ſondern nachdem auf das Beſtehen der Grenze überhaupt ſchon in der allgemeinen Erörterung hingewieſen iſt, kann ſich das Speziellere den Stylgeſetzen anſchließen.

§. 676.

Das Prinzip der indirecten Idealiſirung beſtimmt ſich nun näher zu dem Stylgeſetze der Erzielung vorherrſchender Tiefe des Ausdrucks durch naturaliſtiſche und individualiſirende Behandlung der Formen. Die Einheit von zwei Prinzipien, die das Weſen der Malerei in ſich ſchließt, muß ſich aber, obwohl das eine zu blos relativer Gültigkeit herabgeſetzt iſt (§. 657),

Digitized by Google

als Keim zweier ſelbſtändiger gegenſätzlicher Stylrichtungen erweiſen, einer ächt maleriſchen und einer mehr plaſtiſchen. Beide verirren ſich jedoch, wenn ſie ihr gegenſeitiges Recht nicht anerkennen und nichts von einander aufnehmen: dieſe fällt in Härte, Froſt oder körperloſe Gedankenhaftigkeit, jene in formloſe Unbeſtimmtheit, ja Objectloſigkeit oder in das Gegentheil, ſei es allzuſcharfe, herbe und unflüſſige Wahrheit des Einzelnen bei tiefem Ausdruck, ſei es gehaltloſe Nachahmung des Wirklichen, die ſich weiterhin in das Gebiet der falſchen Reize verliert. Die Wechſelſeitigkeit beider Style iſt die Lebensbedingung der Malerei; das Ziel, das ſie ſich immer auf's Neue ſetzt, ihre Vereinigung.

1. Der Styl iſt der Niederſchlag des innern Geiſtes einer Kunſt in einer beſtimmten Art der Formengebung. Für die Malerei läßt ſich eine andere allgemeine Definition ihres oberſten Form-Geſetzes nicht aufſtellen, als die, welche der §. gibt, indem er den Begriff des Naturalismus und Individualismus als derjenigen Mittel aufnimmt, durch welche die vorherrſchende Tiefe des Ausdrucks zu erzielen iſt. Dieſer Begriff iſt in der Lehre von der Plaſtik als Gegentheil des in dieſer Kunſt herrſchenden Formengeſetzes bei der Behandlung der menſchlichen Geſtalt aufgeführt (§. 616). Dieſes ſelbſt wurde als das Geſetz völliger und zugleich ſcharf beſtimmter Formen, einfacher, wenig gebrochener, ſchwungvoller Umriſſe beſtimmt (§. 614) und daraus die Forderung gattungsgemäß normal entwickelter Naturvorbilder und ſtreng idealer Behandlung derſelben erſt abgeleitet. In der Lehre von der Malerei aber läßt ſich dem ſo gefaßten plaſtiſchen Stylgeſetze nichts gegenüberſtellen, was ebenſo bereits die Qualität der Formen näher bezeichnen würde, ſondern nur der allgemeinere Begriff des Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden kann mit der Beſtimmung, daß es eben die Erhöhung des Ausdrucks ſei, worauf dieſe Behandlung eben hinzuarbeiten hat, zur Grundformel erhoben werden. Der bewegliche, farbenglühende, die Dinge in der Wärme ihres Naturhauchs, ihres individuellen Geheimniſſes und damit in ihrer innerſten Seele erfaſſende Geiſt dieſer Kunſt kennt ja gerade eine ſtrenge Reduction der Formen nicht; wie dieſe beſchaffen ſeien, läßt ſich erſt an den Sphären des Stoffs im Einzelnen nachweiſen und an die Spitze dieſer Nachweiſung nur ein Begriff ſetzen, der wenigſtens inſofern bereits beſtimmter iſt, als er unmittelbar in Ausſicht ſtellt, daß ſich nun in Aufführung der einzelnen Gebiete des Stoffs der nähere Charakter der Formengebung aus ihm ergeben werde, und ebendieß leiſtet nur der Begriff des Naturalismus und Individualismus, in welchen der noch allgemeinere des indirecten Idealismus hier verwandelt iſt. Wenn übrigens in der Lehre von der Plaſtik dieſe Beſtimmung nur auf die geſchloſſene menſchliche (und thie-

Digitized by Google

rische) Gestalt Anwendung fand, so gilt sie in der Malerei auch für ihren ungleich erweiterten Stoffkreis, wie dieß schon aus unserer allgemeinen Beleuchtung hervorgeht und sogleich bei der Sphäre des Landschaftlichen sich bestimmter zeigen wird.

a. Daß die Malerei die reinere Schönheit der Form darum nicht ausschließt, noch vermeidet, weil sie in irgend einem Maaße durch die Reibung des Mißverhältnisses den Funken des Geistes entlockt, mußte schon mehrfach ausgesprochen werden. Es geht daraus hervor, daß auch im rein malerischen Style noch das Plastische sein eingeschränktes Recht hat; allein damit ist noch nicht in's Klare gesetzt, daß die reinere, plastisch aufgefaßte Schönheit auch für sich zum selbständigen Styl sich ausbilden werde, es ist das Verhältniß der zwei Prinzipien, um die es sich handelt, noch nicht in seiner vollen Bestimmtheit dargestellt. Ein deutlicheres Licht fiel auf diesen wesentlichen Punct durch §. 662 und 674; im ersten sahen wir die plastische Auffassungsweise mit der Zeichnung sich verbinden und es entsprang uns bereits die natürliche Folge, daß es in der Malerei eine Richtung geben werde, die sich als directer Idealismus prinzipiell auf diese Seite wirft; der Satz, daß diese Richtung nur relativ berechtigt sei, enthielt auch die Möglichkeit, daß sie diese Stellung eingeschränkter Berechtigung vergesse; im zweiten §. kamen wir eben her von der Betrachtung einer über seine Grenze hinaus gesteigerten Farbengebung (§. 673), wir sahen nun, wie an die Farbe das Prinzip des indirecten Idealismus sich anschließt, gaben ihm sein Recht, stellten ihm seine Schranken und fanden den Grund jener Uebersteigerung in einem Kampfe gegen den directen Idealismus der plastischen Auffassung und den Frost, den er in seiner Einseitigkeit mit sich führt. Dieß Alles ist jetzt zusammenzufassen und dahin zu bestimmen: wie die Malerei ihrem Begriffe nach zwei Prinzipien enthält, das eine herrschend, das andere nur relativ gültig, so bewegt sie sich als lebendige Kunst nothwendig in einem Gegensatze von zwei Stylrichtungen, die wir nun als die naturalistische und individualisirende oder ächt malerische und als die mehr plastische bezeichnen. Ein wahrer lebensfähiger und lebenzeugender Gegensatz ist aber nur da, wo in jedem Glied auch das entgegengesetzte enthalten ist; also muß jede der beiden Richtungen in einem gewissen Maaße die andere in sich aufnehmen; die zweite ist hierin natürlich zu größerer Entäußerung verpflichtet, weil sie die nur relativ berechtigte, die andere die vollberechtigte ist. Dieses Verhältniß der Gegenseitigkeit ist nothwendig ein bewegtes: jeder von beiden Stylen ist in beständiger Versuchung, das Recht des andern zu verkennen, jeder von beiden wird durch die Lebenskraft des andern wieder in seine Grenzen gewiesen. Der ächt malerische treibt zur Bewegung, zur Lebenswärme, Realität, zu der Tiefe des Inner-

Digitized by Google

lichen. Der plastische Styl dagegen reagirt, kühlt, mahnt an die Strenge und Gesetzlichkeit. Verkennt dieser seine Schranke, eignet er sich nichts von dem bewegteren Bruche der ächt malerischen Formgebung an, so geräth er, wenn er sich mehr zu starken Formen neigt, in Härte und Schwulst, wenn er dem runderen Fluß der Linie nachgeht, in jenen Frost, von dem schon die Rede gewesen ist. Da die Wärme und Bewegtheit, wohin der andere Styl drängt, nach den Grenzen der Musik und Poesie hinführt, so scheint es widersprechend, wenn man sagt, der plastische Styl verfalle, wenn er einseitig wird, leicht auch in ein körperloses Dichten. Allein wir haben gesehen, daß die Zeichnung, wie sie das Plastische in der Malerei ist, so auch das Moment der Erfindung, den Begriff darstellt. Da nun in der Musik und Poesie sich die innere Erfindung frei im Elemente der Zeit entfaltet, so ist klar, daß der Styl der Malerei, der die Erscheinungen weniger in die volle Körperlichkeit herausführt, nach dieser Seite sich leicht muß verirren können. Wir werden an anderer Stelle noch von der Ideen-Malerei reden. Faßt man dagegen an der Musik und Poesie die Leichtigkeit der Bewegung, das Ungebundenere, weniger scharf Umrissene, Schwebende des Tons und der nur innerlich angeschauten Gestalt in's Auge, so ist ebenso wahr, daß die entgegengesetzte, ächt malerische Richtung, wenn sie das Wahre der plastischen verschmäht und das Maaß verliert, nach dieser Seite hin in das Musikalische und Poetische sich verlieren muß: sie wird knochenlos, vernachläßigt entweder das Technische der Zeichnung überhaupt oder prinzipiell deren Aufgabe, die Bestimmtheit der Form, geräth daher in das Schweben und Nebeln, endlich in das Objectlose, Leere, wie wir in §. 673 gesehen. Dieß ist die eine Art der ihr nahe liegenden Verirrungen; die andere führt in das entgegengesetzte Extrem, nämlich eine falsche Art der Bestimmtheit. Auch hier scheint ein Widerspruch zu entstehen, wenn wir diese Klippe neben der eben genannten aufführen; allein die Farbe hat, wie wir gefunden, zweierlei Wirkungen: eine auflösende und eine andere, wodurch sie die Schärfen des Naturalistischen und Individualisirenden mit sich bringt. Die Geschichte wird zeigen, wie sich eine Schule mehr auf diese, eine andere mehr auf jene Seite wirft. Der Naturalismus und Individualismus in seiner Einseitigkeit kann aber selbst wieder auf zweierlei Abwege gerathen. Er kann sich, wie er soll, mit dem tiefen Seelen-Ausdruck vermählen, aber die Kanten und Ecken der Besonderheit zugleich in einer Härte und Trockenheit ausladen, die aller jener Rundung und Welle entbehrt, welche nur die wohlgeübte Zeichnung und das schöne Formgefühl entwickelt. Er kann aber auch vergessen, daß die Schärfe der Hervorhebung des Besonderen in der Malerei nur zum Zweck hat, den geistigen Ausdruck um so wärmer herauszuarbeiten, kann sich mit der Hälfte dieser Aufgabe

Digitized by Google

begnügen und nicht das tiefere, sondern nur das gewöhnliche, triviale Seelenleben darstellen; das Bestreben, die Fülle des realen Scheins der Dinge zu geben, kann ihn in der Einzelheit geistlos festhalten, er läßt den Spiritus weg und klebt phlegmatisch am Boden der empirischen Wirklichkeit. Von da bieten sich wieder besondere Abwege: den Mangel tiefen Gehalts, wahrhaft erhebender Wirkung kann er durch die pikanten Reize des Grassen (wovon später) oder des Lüsternen (§. 652 Schluß d. Anm.) zu ersetzen suchen. — Aus diesen Verirrungen erhellt also, daß beide Style sich gegenseitig mitzutheilen, von einander zu lernen haben. Aber nicht nur dieß. Die innere Einheit des Wesens der Malerei, im Verfahren dargestellt als Einheit der Zeichnung und Farbe, setzt begriffsgemäß die wirkliche Aufhebung des Gegensatzes zum Ziel. Jedoch auch das Streben nach diesem Ziel kann die Bewegung nie abschließen: das Erreichte muß selbst wieder als ein nur Relatives erscheinen, selbst wieder auf eine Seite des Gegensatzes fallen und das Streben beginnt wieder von vornen. Dieß Alles wird die Geschichte unserer Kunst in voller Wirklichkeit zeigen; in der That haben wir dieselbe mit dieser Betrachtung vorbereitet, aber ihr nicht vorgegriffen; das Bild dieser gegensätzlichen, das erreichte Ziel der Versöhnung immer wieder in neuen Weisen neu aufstellenden Bewegung ist an sich und abgesehen von den empirischen Factoren der Kunstgeschichte die Erscheinung des innern Wesens unserer, im Grunde jeder Kunst, und der richtige Begriff davon ist schon für die Styl-Lehre und die Lehre von den Zweigen eine unentbehrliche Voraussetzung. — Schließlich noch eine Bemerkung im Rückblick auf §. 532 und 614. Zum ersteren §. ist gesagt: „man drückt durch das Wort Stylisiren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie dieser Kunst, diesem Kunstzweig zusage, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn zu schön, auf Kosten der Individualität schön sei u. s. w.; im andern §. ist gesagt, daß der Styl der Plastik mit dem Begriffe des Styls in seiner intensiven Bedeutung besonders innig und unmittelbar zusammenfalle. Dieß bestätigt sich und findet lehrreiche Beleuchtung in der Malerei. Redet man hier von Stylisiren, so hat man eine Formengebung im Auge, die an das strengere Gesetz der Plastik gemahnt, und es kann dieß ein Lob sein, aber der Tadel liegt nahe, weil, wenn man Styl im emphatischen Sinne nimmt, die Malerei eben nicht stylisirt oder doch dem Stylisiren nur eine eingeschränkte Berechtigung einräumt.

§. 677.

In seiner Anwendung auf die landschaftliche Schönheit fordert dieses oberste Stylgesetz örtliche Physiognomie, öffnet das Reich der Zufälligkeiten,

Digitized by Google

ſchließt vom Menſchenwerke den Charakter des Neuen aus und bindet alle zugelaſſenen Härten und Formloſigkeiten durch den Geiſt der Bewegtheit und Stimmung. Der plaſtiſche Styl geräth in ermüdende Einförmigkeit, wenn er dieſe Merkmale von ſich ausſchließt.

Im landſchaftlichen Gebiete wird denn das Stylgeſetz bereits klarer und nimmt Beſonderung an. Der ächt maleriſche Styl wird im Geiſte des Naturalismus und Individualismus den localen Charakter in ſeiner Eigenheit auffaſſen, das Spiel des Zufälligen aufnehmen, die Formen und Farben lieber in das Härtere, Unruhigere brechen, um nur deſto mehr das Stimmungsreiche, Bewegte und Bewegende herauszuarbeiten; er wird daher in einer trüberen, zerriſſneren Natur heimiſcher ſein, als in einer ſolchen, die an ſich ſchon eine gewiſſe Idealität der Formen, Beleuchtung, Farben darbietet. Der plaſtiſche Styl dagegen wird dieſe Natur vorziehen, die klare Luft, das reine Licht, die edeln Linien der Erdbildung, den claſſiſchen Pflanzentypus (§. 279), und er wird den gefundenen Stoff noch weiter im Geiſte ſeines Prinzips umbilden, auf die Regel der normaleren Schönheit reduziren. Die erſte Richtung wird wild, formlos, öd, nebelhaft, wenn ſie nichts von dieſer, die zweite langweilig wie eine Pappelallee, wenn ſie nichts von jener lernt oder in ſich hat. Unter den Neueren hat Keiner mehr, als Rottmann gezeigt, wie die plaſtiſche Auffaſſung ſich bis zu einem beſtimmten Maaße mit der localen, phyſiognomiſchen zu vermählen hat. Der §. hebt ausdrücklich die Ausſchließung des Neuen hervor, denn dieß iſt ein beſonders inſtructiver Punct für die Natur des maleriſchen Styls. Es handelt ſich hauptſächlich von Bauwerken. Solche müſſen, wenn ſie maleriſch ſein ſollen, durch den Einfluß der Elemente und des Gebrauchs Formen uud Farben angenommen haben, wodurch ſie wie ein Naturwerk erſcheinen. Die nagelneuen Tempel und Paläſte in der heroiſchen Landſchaft ſind das belehrende Gegentheil des maleriſch Richtigen. Zerbröckelte, theilweiſe verwitterte Oberfläche, altergraue Farbe, feuchter Schimmel-Anſatz, grünmoderiger, rothbräunlicher, zerriebener Ton geben den geforderten Wurf und Strich der Naturzufälligkeit und ein altes, bemooſtes, Binſen- und Schilfbewachſenes, halbzerbrochen triefendes Mühlrad iſt gewiß in der Landſchaft willkommener, als ein gutes, wohlerhaltenes, ja die Ruine eines Schloſſes iſt in den meiſten Fällen eine größere Zierde für ſie, als ein Schloß. Dieſe Stylregel trägt ſich dann auch auf Zimmer und Geräthe über: die maleriſche Behandlung muß ihnen den Ton und Charakter des Gebrauchten und Eingewohnten geben, ſo daß ſie die Wirkung machen, daß die Seele des Menſchen ſich in ſie gelegt, ihre Stimmung in ſie übertragen habe, wodurch ſie zugleich relativ ſelbſtändig werden und zu einem ſtimmungs-

Digitized by Google

vollen Ganzen wie ein Naturwesen mitwirken. Die Lehre von den Zweigen wird den Gegensatz der Stylrichtungen ausführlicher darstellen; er beruht auch in der Art der Composition und in der Staffage, worauf wir hier noch nicht eingehen können.

§. 678.

Allein nicht das ganze Reich des Landschaftlichen ist gewonnen. In vielen Erscheinungen kann die Malerei mit der Natur überhaupt nicht wetteifern, andere zertheilen und verhüllen mit augenblicklicher Pracht ein Ganzes, dessen bleibende Schönheit der bildenden Kunst wichtiger ist, oder widersprechen dem Gesetze der künstlerischen Durcharbeitung des Colorits, andere tragen überhaupt zu sehr den Charakter des Seltsamen, Vereinzelten, Flüchtigen, um sich im Raume fesseln zu lassen: drei Arten, die sich mannigfach verbinden.

Nunmehr treten sogleich in diesem Gebiet auch die Grenzen der Malerei zu Tage, welche freilich ihr ganzes und volles Licht erst erhalten, wenn sich zeigen wird, was Alles die Dichtung umfaßt. Zu der ersten Art unzugänglicher Erscheinungen gehören verzüglich die höchsten Lichtwirkungen, vor Allem der lichtbringende Körper selbst, die Sonne im vollen Tagesglanze. Zur zweiten Baumblüthe, gestirnter Himmel, erstes Wiesengrün im Frühling. Warum ist denn ein blühender Baum (er träte denn nur halbversteckt zwischen vollem Grün hervor) unmalerisch? Weil die höhere malerische Schönheit der Baumkrone in der Gruppirung ihrer Hauptmassen, im Hauch, Wurf, in der bleibenden Farbe des Grüns liegt, wogegen die Blüthe nur als ein augenblicklicher, diese Grundschönheit verhüllender, in der wirklichen Natur heiterer, in der bildenden Kunst kindischer Aufputz erscheint. Ebenso zertheilen die Sterne das herrliche Ganze des tiefblauen krystallenen Himmelsgewölbes durch unzählige unruhige Glanzpuncte. Man meine nicht, wir thun der herrlichen Erscheinung unrecht, es handelt sich nur von dem malerisch Darstellbaren; in der Poesie werden wir es anders finden. Das erste Wiesengrün ist ein Hauptbeispiel für solche Erscheinungen, auf welche die Worte des §. sich beziehen: oder widersprechen u. s. w.; wir haben es schon bei dem Colorit erwähnt (§. 671 Anm.): es stört den Charakter des durch den reif kochenden Künstlergeist Hindurchgegangenen, Zeitigen, Durchbrüteten, schreit aus der abdämpfenden Harmonie heraus, ist „giftig". Und so noch viele andere Farbenerscheinungen. Zur dritten Art gehören seltsame Beleuchtungs-Effecte, frappante Reflex-Wirkungen, worin die Natur fast theatralisch erscheint, sowohl vorübergehende, als auch bleibende, wie z. B. die blaue Grotte in Capri und dergl. Die neuere Landschaftmalerei liebt es

Digitized by Google

mit solchem Luft- und Licht-Spectakel zu prunken, selbst ein Rottmann hat oft vergessen, wie ganz seine wahre Stärke im Bleibenden, Großen, Ewigen lag. Wenn einmal die untergehende Sonne in wunderlich zerfetzten Regenwolken eine phantastische Farbenwelt von glänzendem Roth neben Grau, Grünlich, Blau, Schwefelgelb hervorruft und dieser Brand sich im Meere spiegelt, den Wald in Purpur entzündet, so ist das in der Natur, als Moment in einer Reihe bewegter Momenten, herrlich, aber die bildende Kunst soll es nicht im Raume fesseln. Wir haben in der Bildnerkunst zugegeben, daß Flüchtigkeit des Moments an sich kein Hinderniß der Darstellbarkeit wäre, dann aber ein Flüchtiges gewisser Art ausgeschlossen, nämlich Solches, das durch Verzerrung im Uebermaaß des Affects häßlich wird, und Solches, was nicht eine große, gediegene, weite, naive Seele darstellt, wodurch denn das Gebiet des kleinen Mienenspiels als unplastisch abgewiesen wurde. Dem letzteren entspricht bei allem Unterschiede das Seltsame und Frappante in der landschaftlichen Schönheit, es erscheint wie ein momentaner Einfall, der nicht das Wahre der großen, weiten Seele der Natur ausdrückt. Mag ein solches Naturspiel auch bleibend sein, so wird uns doch der Begriff des Ausnahmsweisen unvermerkt zu dem des im genannten Sinn Allzuflüchtigen; zum gegebenen Beispiel führen wir nur noch Felsen an, die durch sonderbaren Zufall Menschengesichten gleichen. — Uebrigens leuchtet ein, wie die verschiedenen Ursachen der Beschränkung des Umfangs der Malerei auch zusammentreten: frappante Beleuchtungs-Effecte sind zugleich darum nicht nachzubilden, weil die Kunst vergeblich mit der Natur in ihren stärksten Lichtwirkungen wetteifert und die höchste Leistung nur die Kluft des Unerreichten um so fühlbarer macht; ebendieß kommt hinzu bei einem Theile der Erscheinungen, die bei der zweiten Art genannt sind, den Sternen nämlich; umgekehrt trifft der Grund, unter welchen diese zweite Art gestellt ist, daß nämlich Blüthen, Sterne und dergleichen eine bedeutendere Grundlage bleibender Schönheit zudecken und zertheilen, auch zusammen mit dem Grunde, der bei der dritten Art geltend gemacht ist, indem das Sonderbare die Wirkungsweise der Naturkräfte, die es momentan oder vereinzelt hervorbringen, nicht in ihrer wahren Schönheit ausdrückt.

§. 679.

Neben den Grundsätzen, welche sich nun für die künstlerische Behandlung der Thierwelt ergeben, entwickelt sich die ganze Bedeutung des malerischen Stylgesetzes im Gebiete der menschlichen Schönheit. Dasselbe fordert, was zuerst die Gestalt überhaupt und ihre nächsten Beigaben betrifft, nicht normal schöne Natur- und Culturformen, die Auffassung und Behandlung

Digitized by Google

wird **physiognomisch**. Die schärfere Eigenheit und den härteren Bruch der Form, den dieser ächt malerische Standpunct voraussetzt, hat auch der plastische Styl, nur in gelinderer Weise, sich anzueignen. Das **Bildniß** und die **Geschichte** sind nun in weiter Ausdehnung eröffnet.

Es ist insbesondere der Inhalt dieses §., der, abgesehen von der spezielleren Beziehung auf die Einzelheiten der Form, die er nun erhält, in der nothwendig ausführlicheren allgemeinen Darstellung des vielseitigen Wesens der Malerei mehrfach schon zur Sprache kommen mußte. Was zunächst die **Thierwelt** betrifft, so haben wir schon in und zu §. 654. 655 von der veränderten Behandlung gesprochen, welche sie durch den veränderten Standpunct erfahren muß. Es gilt, die Lebendigkeit des Ausdrucks der Thierseele durch eine Auffassung, die man eigentlich schon hier physiognomisch nennen könnte, inniger und wärmer herauszuarbeiten. Die Form soll um so viel sprechender werden, als sie ungeregelter, zufälliger, eigensinniger sein mag. Hiemit erweitert sich, wie wir gesehen, der Umfang der darstellbaren Klassen, indem der Maler nicht mehr auf wenige schwungvoll compacte Formen der Thierwelt beschränkt ist, aber weder die in Linie und Form schöneren Bildungen, noch die dürftigeren, formlosen hat er zu stylisiren, wie der Bildhauer, ja er soll es nicht. Er wird also z. B. nicht das Fell, nicht die Federn in gewisse regelmäßige Gruppen ordnen, sondern das Freiere, Ungeordnetere, Struppige, Gesträubte u. s. w. mit leichter Hand wiedergeben; die Farbe kommt ja darüber und der dumpfe oder helle, freundliche oder grimmige Blick, die Bewegung, wie sie den augenblicklichen Affect ausdrückt, wird gerade durch dieses freier aufgedeckte Spiel der Aeußerlichkeiten um so wirkungsvoller. Auch das Individualisiren wird stärker, als in der Plastik; man mag einem einzelnen Hund, Pferd ihr besonderes Temperament ansehen, aus ihrer Erscheinung herauslesen, was sie Alles als treue Begleiter und Diener eines Herrn wohl miterlebt haben u. s. w.; doch tritt dieß erst bei den höhern Thiertypen ein vergl. §. 295, 1. — Für das Gebiet der **menschlichen** Schönheit fällt uns nun nach dem, was insbesondere in und zu §. 654—657 entwickelt ist, das Wesentliche der stylistischen Behandlungsgrundsätze ebenfalls reif in die Hand. Die Malerei ist demnach nicht mehr wählerisch in Beziehung auf den Stoff und nicht mehr streng in Rückführung empirischer auf reine Formen wie die Bildnerkunst. Gerade der normalste Typus, der altgriechische, wird ihrem Style Schwierigkeiten bereiten; schon in der allgemeinen Darstellung des Wesens unserer Kunst mußten wir hervorheben, daß sehr regelmäßiger Kopf und Gestalt ihrem salzigen, durch Gegensätzlichkeit des Aeußern und Innern gewürzten Wesen als fade und uninteressant widerstreben würde; gerade die bewegtere, sprin-

Digitized by Google

gendere Geſichtslinie, die ſtärkeren individuellen Abweichungen der Geſtalt bei den Völkern, die der Grieche insgeſammt Barbaren genannt hätte, werden ihm zuſagen. Im Profil z. B. haben wir die Bedeutung der graden Linie erkannt, die von der Stirn zur Naſe führt. Dagegen zeigt nun eine abſpringende Linie an, daß Geiſt und ſinnliches Leben zur Trennung neigen, daß die Perſönlichkeit alſo einen Bruch in ſich trägt, daß ſie alſo einen verwickelteren, tieferen Prozeß zu vollziehen hat, um zu leben, um harmoniſch zu leben, und dieſen Ausdruck eben will die Malerei. So arbeitet denn, mag der Stoff ſo oder ſo beſchaffen ſein, auch die Stylgebung überall nicht auf die verallgemeinernde Durchſchnitts-Linie, ſondern darauf, daß das Allgemeine in die beſondern Formen der Lebensalter, Geſchlechter, Zuſtände, Stände und in die Individualität ſcharf zuſammengefaßt erſcheine und aus dem Bruche der Eigenheit um ſo concentrirter der Blitz des innern Lebens herausſpringe. Die Runzel des Alters, die Erdfahlheit des Siechthums, die Verkrümmung und Verwitterung durch einſeitige Arbeit mag frei zur Darſtellung kommen wie die Grille der Naturbildung im Einzelnen: Stirne, Blick, Handlung prägt ihr den Accent des Geiſtes auf. Wir nennen dieſe Auffaſſung und Behandlung im Allgemeinen die phyſiognomiſche, d. h. die auf die kennzeichnende, bedeutungsvolle Schärfe der Einzelzüge gerichtete (vergl. §. 338, wo das Phyſiognomiſche zuerſt noch abgeſehen von den Zügen eingeführt iſt, welche die Arbeit des Willens der Geſtalt aufdrückt). Wie nun mit der Geſtalt, ſo verhält es ſich auch mit den Cultur-Formen. Was zunächſt den Theil derſelben betrifft, welcher die menſchliche Geſtalt günſtig oder ungünſtig entwickelt und aufzeigt, ſo wird freilich auch die Malerei ohne beſonderes Motiv, d. h. wo ſie nicht furchtbar und mitleiderregend oder komiſch wirken will, auf glückliche und geſunde Zuſtände in dieſem Gebiete nicht verzichten; doch wird ſie ſchon darum weniger ſtrenge ſein, als die Sculptur, weil ſie ihrem Weſen nach nicht die Vorliebe für das Nackte hat, wie die Plaſtik. Wir werden hierauf zurückkommen; vorerſt iſt, was die Behandlung des Körpers im Allgemeinen betrifft, einleuchtend, daß die Malerei gemäß ihrem naturaliſtiſchen Styl-Prinzip Muſkel, Sehnen, Adern weit beſtimmter in das Einzelne ausdrückt, als die Plaſtik; ſcheint es, als ob dadurch die empiriſchen Bedingungen des Lebens ſich zu ſcharf ausprägen, ſo iſt es wieder der Strom und Lebenshauch, den die Farbe über alles Einzelne hinzieht, wodurch alle Härten ſich in den idealen Rhythmus des Ganzen auflöſen. Natürlich wirft nun der maleriſche Zweck das Hauptgewicht der äſthetiſchen Geltung auf die vorzüglich ſprechenden Theile, Angeſicht und Hände; und an dieſen vorzüglich macht das Naturaliſiren und Individualiſiren, die phyſiognomiſche Auffaſſung ſich geltend. Die Haare werden in freierem Spiele der Zufälligkeit behandelt; die Hügel

Digitized by Google

und Senkungen, die Falten und Fältchen dürfen ihr feineres Netz über das Feld des Angesichts ziehen; ein durchfurchter, durcharbeiteter Kopf ist mehr malerisch, als ein glatter, jugendlich blühender. Damit ist natürlich die mikroskopische Behandlung eines Ignaz Denner nicht gerechtfertigt, denn auch in der Malerei hat der Naturalismus seine Grenzen, auch das Hervorheben des Einzelnen unterscheidet wieder zwischen Wesentlichem, Sprechendem und Unwesentlichem, nicht Sprechendem. Daß das Individuelle namentlich im Kopfe seinen Sitz hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Die Hände werden nun in demselben Sinne behandelt und tritt in Anwendung, was zu §. 338 über ihre Formen gesagt ist. Eine solche Contrastwirkung, wie sie in Titian's Zinsgroschen bis in den Gegensatz der Hände, der gemeinen, rohen, braunen des Pharisäers und der reinen, seelischen Hand Christi sich herunter erstreckt, könnte die Sculptur nimmermehr geben. Im Nackten tritt nun aber die Zurückziehung des ästhetischen Nachdrucks auf diese vorzüglich sprechenden Theile noch nicht völlig in Kraft; die Malerei muß, wenn es damit Ernst werden soll, im Wesentlichen die bekleidete Gestalt vorziehen. Mit der geistigeren Behandlung muß auch die Schaam des Geistes an seinem Körper, eine nothwendige Folge seines tieferen Bewußtseins, in der Kunst geltend werden und es entspringt ihr daraus unmittelbar das Motiv, eben durch den Gegensatz des Verhüllten die unverhüllten edelsten Theile zu heben. Wir haben von der sinnlichen Wirkung der Farbe in und zu §. 652 gesprochen; es ist natürlich, daß sie in der Darstellung menschlicher Nacktheit besonders leicht in pathologischen Reiz übergeht. Keineswegs kann es darum der Malerei versagt sein, das Wundergewächse des Körpers auch in der Zusammenwirkung seines warmen Farbenlebens mit dem Reize der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher, als zu einer Stimmung unschuldiger Sinnlichkeit zu steigern; allein das Schwere ist eben, die volle Sinnlichkeit selbst unschuldig darzustellen und durch die Höhe der Kunst jeden Anreiz zur Begierde im Zuschauer vor der Bewunderung des Meisterwerks der Natur niederzuhalten; was ein Titian vermag, das kann nicht Jeder. Es bleibt aber dabei, daß die bekleidete Gestalt der malerischen Auffassung mehr entspricht, und das veränderte Stylgesetz bedingt nun auch eine andere Art von Gewandung, als das der Plastik: wenn die Formschönheit an sich nicht mehr das Bestimmende in der Auffassung ist, so muß die Forderung fallen, daß das Gewand als ein Echo, ein fortgesetzter, vervielfältigter Rhythmus der organischen Bildung erscheine. Es mag da den Körper härter, schärfer umschnüren, dort willkührlicher von ihm abschweifen; der Menschengeist, der jenes schöne Gleichgewicht verlassen hat, darf und soll sich auch dadurch ausdrücken, daß er freier mit seinen Umhüllungen spielt; Farbe, Schmuck edler Metalle,

Digitized by Google

Verbrämtes, Gesticktes u. s. w. leiten auch hier das Auge von der Form ab auf Reize anderer Art. Die Faltengebung wird von dem plastischen sich in einer Weise unterscheiden, welche dem entspricht, was im vorh. §. über das malerische Vermeiden des Neuen in Bauwerken und Geräthen gesagt ist; getragener, gebrauchter wird das Kleid sich in ein Faltenwerk legen, das mehr ein bequemes Einwohnen des Menschen in dieß sein nächstes Haus ausdrückt. Allerdings darf dieß nicht zu weit gehen; auch die Malerei muß sich bedeutende Faltenmassen vorbehalten, deren Lauf und Form nicht blos vom Schneider, sondern von der organischen Bildung bedingt ist, nicht durch Zufälle kleinlich zerknittert, sondern kräftig fließend erscheint, und das Anliegende, was im malerischen Styl neben dem frei Fließenden zum Rechte kommt, muß in den Hauptheilen ganz anliegend sein und nicht in verkehrter Weise vom Glied wieder abweichen. Der Maler meine nur nicht, unter der Kleidung Unverständniß der organischen Form und schlechte Zeichnung verstecken zu dürfen; der rechte Zeichner zeichnet auch die bekleidete Figur in seiner Skizze nackt und bestimmt danach die Falten. Die freiere Behandlung der Tracht, die trotzdem malerisches Gesetz bleibt, kann im Allgemeinen auch als physiognomisch bezeichnet werden; noch mehr der bestimmtere Ausdruck, den auch hier noch das Individuelle hinzubringt: wie Einer den Hut aufsetzt, zerknüllt, verbiegt, wie er den Mantel umschlägt u. s. w. Auch in den Waffen dürfen sich nun härtere und phantastischere Formen zeigen. — Diese ganze Auffassungsweise gilt nun zunächst dem im engeren Sinne malerischen Styl. Natürlich ist es aber gerade das menschliche Gebiet, worin auch der plastische Styl das ganze Recht seines Bestands neben jenem geltend macht. Wir haben die bloße Relativität seiner Berechtigung, seine Pflicht, ein ungleich stärkeres Maaß des Naturtreuen und Individuellen, als Marmor und Erz es zuläßt, in sich aufzunehmen, erkannt; auch die Stylelehre kann hier in das Einzelne nicht tiefer gehen, wenn sie nicht zu sehr der Geschichte vorgreifen will. Wir werden sehen, wie sich selbst die antike Malerei, die im strengsten Sinne plastisch ist, doch von der eigentlichen Plastik unterscheidet; wir werden in reicher Ausbildung den plastischen Styl in Italien gegenüber dem ächt malerischen in Deutschland und den Niederlanden sich voller und voller mit seinem Gegensatze schwängern sehen, bis Correggio und die Venetianer an die Schwelle des Uebergangs in den letzteren treten. Bis dahin bleibt jedoch der Gegensatz trotzdem, daß er ein Gegensatz innerhalb des vom Mittelalter überhaupt betretenen malerischen Standpuncts ist, und trotz seiner weiteren Milderung klar und bestimmt. Die Madonnen, die würdevollen Männergestalten der großen italienischen Meister, insbesondere des Raphael, sind in gewissem Sinn plastische Naturen, aber darum keine Götter und Göttinnen; es waltet der

reinſte Reiz, die ſtreng gemeſſene Kraft der Linie in den Formen und doch iſt Alles maleriſch individuell und bewegt; neben den Idealgeſtalten breitet ſich zudem eine Welt von markirten, porträtartigen Charakteren aus, die dem ächt maleriſchen Style noch viel näher ſteht, und doch zeigt der erſte Blick auf die Deutſchen und Niederländer den tiefen Unterſchied der Stylprinzipien. — Es leuchtet nun ein, wie ganz anders die Malerei durch ihr Stylgeſetz zum Bildniß und zum geſchichtlichen Stoffe geſtellt iſt, als die Sculptur. Kann ja doch ihre ganze Auffaſſung Bildniß-artig genannt und geſagt werden, ſie müſſe auch die in direct idealen oder ſonſt allgemeineren Zuſammenhang geſtellte Perſönlichkeit dem Porträt nähern; zum geſchichtlichen Stoffe aber verhält ſich das Porträt wie der Bauſtein zum Gebäude. Wo das Feld der Bildnerkunſt ſich zu Ende neigt, da beginnt erſt in ganzer Breite das Feld der Malerei.

§. 680.

Doch iſt nicht die ganze Thierwelt für die Malerei darſtellbar und nicht jede Abweichung vom reinen Typus, Entſtellung, Zerſtörung der menſchlichen Geſtalt läßt ſich durch die Mittel der Malerei äſthetiſch auflöſen; auch ein hoher Grad von Mechaniſirung der Culturformen bereitet ihr ſchwere Hinderniſſe.

Es iſt der Mangel an wirklicher Bewegung und die Unmöglichkeit, von der Geſtalt auf den Ton abzulenken, was auch die hier bezeichneten Grenzen ſteckt. Zu §. 295, 1. iſt berührt, wie der Maler ſehr kleine, unreif gebildete Thiere noch einzeln anbringen kann; eigentlich aber zählt die untergeordnete Thierwelt nur in Maſſen und hier hat auch die Malerei ein Ende, denn es iſt klar, daß ſie z. B. mit Inſectenſchwärmen nichts anzufangen weiß. Bei Waſſerthieren kommt hinzu, daß dem Auge das Element nicht in dem Grade durchſichtig iſt, um ſeine Bewohner darzuſtellen, wenn auch ihre Geſtalt und ſeeliſches Leben ſo viel Bedeutung hätte, um es zu thun; ſie müſſen daher, um ſie zur Darſtellung zu bringen, aus ihrem Elemente geriſſen und in anderweitigen Zuſammenhang gebracht werden. — Daß Häßlichkeit der Bildung auch in der Thierwelt ein Hebel des Furchtbaren und Komiſchen werden kann, verſteht ſich; das Häßliche der Zerſtörung, Auflöſung führt der §. der Kürze wegen erſt bei der menſchlichen Welt auf. Was nun dieß höchſte Gebiet des Schönen betrifft, ſo gilt trotz dem erweiterten Umfang auch für die Malerei die äußerſte Grenze in Aufnahme der Racen, wie ſie in §. 324, 2. beſtimmt iſt: die ſtark gegen das Thieriſche hin abweichenden Formen werden anders, als in Contraſtwirkungen, nicht zu verwenden ſein. Aber auch in

Digitized by Google

der Aufnahme von häßlichen Abnormitäten, Verkrüpplungen, Entſtellungen durch Krankheit, gräßlichen Wunden, Tod, Verweſung iſt der Malerei eine Grenze geſteckt, wo furchtbare oder komiſche Wirkung nicht mehr hinreicht, zu einer Feſſlung deſſen, was der Dichter raſch an der innern Vorſtellung vorüberführt, auf der ruhenden Leinwand zu berechtigen. Mit dem Krüppel auf einer von Raphael's Tapeten verſöhnt ſich das Auge trotzdem nicht, daß er nur der Stoff iſt, an welchem die Wunderkraft des Apoſtels ſich geltend machen ſoll; die Peſtkranken in dem Bilde von Gros (Napoleon im Peſthauſe von Jaffa) gehen weit über das zuläſſige Maaß des Naturalismus; die Stadien der Verweſung malte nur die Naivetät unreifer Kunſt (z. B. Orcagna im Campo Santo zu Piſa) und das Zuhalten der Naſe, wie es oft bei Darſtellungen der Auferweckung des Lazarus vorkommt, fixirt im Bilde des Eckels den Geſtank, der in einem äſthetiſchen Ganzen nur momentan und nur in der innern Vorſtellung auszuhalten iſt, es erregt durch Vormachen des Eckels gerade unſern Eckel. Nicht ebenſo ein Fehler der Naivetät iſt es, wenn ein moderner Maler zwei Leichen Enthaupteter mit einer zwar ſparſamen, doch durch furchtbare Wahrheit ſchneidenden Bloslegung des Graſſen im Mittelpuncte eines hiſtoriſchen Bildes vor uns hinlegt. Man darf ſolche Darſtellung des Todes nicht an ſich angreifen, ſondern nur den Grad des Anſpruchs, den ſie im Ganzen des Bildes macht; es mag da an ſolchen Theilen, welche uns durch erhebenden Ausdruck mit dem Graſſen verſöhnen, nicht fehlen, wenn ſie aber nicht in der Stärke vortreten, daß ſie es in den Hintergrund drücken, ſo iſt das äſthetiſche Geſetz verletzt, zumal da man nicht einen Nachſchimmer des hohen Friedens in ſolche Leichname legen kann, wie in den Leichnam Chriſti. — In der Tracht haben wir die Malerei ungleich weniger wähleriſch gefunden, als die Sculptur, doch auch bereits Forderungen geſtellt, aus denen hervorgeht, daß die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falſches Bild ſeiner Glieder gibt, d. h. die moderne, auch für ſie ein Kreuz ſein muß. In einem ernſten Bilde iſt ſie kaum, in einem ernſten, das zugleich monumental iſt, gar nicht zu brauchen. Aehnlich verhält es ſich mit den phantaſieloſen Formen der Geräthe u. ſ. w. und im höhern Gebiete der Culturformen mit der Abtödtung der geſelligen Lebendigkeit in der Erſcheinung des Menſchen ſelbſt. Freilich ſtellt ſich dieß anders in der komiſchen Gattung überhaupt und ſpeziell in der Caricatur; aber der Spott auf das Unäſthetiſche iſt eben gerade die Verurtheilung deſſelben vor dem Forum der höheren Kunſtaufgabe.

Digitized by Google

§. 681.

Wie die Malerei überhaupt von einem Geiſte der Beweglheit durchdrungen iſt, ſo wird ſie im ächt maleriſchen Styl auch die wirkliche Bewegung mit Vorliebe entfalten, wogegen der plaſtiſch maleriſche neben dem Bilde ſtatuariſcher Ruhe, das ihm zwar vorzüglich zuſagen muß, wohl auch reiche Bewegung darſtellen wird, doch ſo, daß ſie von jener als einer in ſie herüberwirkenden Kraft gehalten iſt. Beide aber haben die Behandlung zu vermeiden, welche ſich für die Bildnerkunſt aus dem einzuhaltenden Gleichgewicht ergibt.

Der maleriſche Styl iſt bewegt auch ohne eigentlich dargeſtellte Bewegung, wie der plaſtiſche ruhig iſt mitten in der Bewegung. Im Ueberſchuſſe des Ausdrucks über die Form liegt an ſich eine gewiſſe Unruhe des Verhältniſſes, die ſich der ganzen Haltung des Dargeſtellten auch in der Ruhe mittheilen muß. Es iſt ein Zittern, Strahlen, Wallen von innen heraus, ein Fluthen des Lebens über die Ufer der feſten Form, wie ja hier die ganze Natur ein wogender, bebender Schleier iſt, aus welchem eine Geiſterwelt hervordämmert, hervorblitzt. Man betrachte nur die ganz ruhig gehaltenen Porträts eines Rubens, van Dyk, Rembrandt: ſie haben alle den geiſtreichen Wurf der Bewegtheit, als haben ſie ſich eben hergewendet, als ſchwebe eben ein Wort auf ihren Lippen; aber die Landſchaft ſelbſt in ächt maleriſcher Behandlung ſieht aus, als wollte ſie eben etwas ſagen, oder als gebe ſie ein Räthſel auf und halte ſeine Löſung noch zurück. Aus dieſem allgemeinen Charakter der Bewegtheit folgt denn auch, daß die Malerei die wirkliche Bewegung (die ſie ja in jeder Ausdehnung wiederzugeben durch ihre Mittel befähigt iſt, vergl. §. 651) ebenſo prinzipiell darzuſtellen liebt, als die Bildnerkunſt die Ruhe. M. Angelo iſt maleriſch in der Bildhauerei, weil er allen Figuren den bewegten Wurf gibt, er iſt ſculptoriſch in der Malerei, weil er die Form, insbeſondere den Muſkel, über das ſtellt, was die Farbe ausdrückt, allein die tiefe Bewegtheit und der Sturm der wirklichen Bewegung, der durch ſeine Gemälde brauſt, weiſt ihnen dennoch ihre Stelle wieder entſchieden im maleriſchen Gebiet an. Er kennt aber auch eine großartige Ruhe, wie ſeine Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria beweiſen: jene Stärke des Formprinzips und dieſe ſtatuariſche Ruhe laſſen trotz der übrigen Bewegtheit keinen Zweifel, daß er zur plaſtiſch maleriſchen Richtung gehört. Dieß Beiſpiel hat uns denn auf den Gegenſatz des ächt maleriſchen und des mehr plaſtiſchen Styls geführt, wie er auch in dieſem Gebiete ſich ausſprechen muß. Allerdings liegt es tief im Weſen des letzteren, daß er die ſtatuariſche Ruhe edler und charaktervoller Geſtalten liebt, aber es fließt auch ſtreng aus dem Weſen der Malerei, daß man nicht ebenſo wie

Digitized by Google

im Gebiete der Geſtaltenſchönheit an ſich einen geſchichtlichen Styl nennen kann, der ſo ſehr ſein Höchſtes in der plaſtiſchen Ruhe geleiſtet hätte, daß er ſich mit dem eines Phidias vergleichen ließe, welcher zwar auch in reicher Bewegung ſich ausgebreitet, aber ſeinen Triumph in majeſtätiſch ruhigen Göttergeſtalten gefeiert hat; Raphael, der zwar die florentiniſche Zeichnung, die umbriſche Innigkeit des Ausdrucks und der Farbe in ſich vereinigt, aber doch den Nordländern gegenüber auf der plaſtiſchen Seite ſteht, iſt in gleicher Ausdehnung Meiſter der feurig bewegten Handlung wie er in ſeinen heiligen Familien und im oberen Theile ſeiner Diſputa als der reinſte Maler der idealen Ruhe verklärter Geſtalten erſcheint. Vergleicht man jedoch die Bewegtheit, die auch der plaſtiſche Styl entfaltet, mit dem brauſenden, ſauſenden Geiſte eines Meiſters im ſtreng maleriſchen Style, wie Rubens, ſo erkennt man, daß dort mitten in der ſtärkſten Bewegung ſelbſt ein dämpfender Regulator wirkt, eine Haltung innerer Gewichtigkeit, die aus dem Bilde der wirklichen Ruhe herübergenommen iſt, ähnlich wie in der Bildnerkunſt, ein gemeſſnerer, breiterer tenor, während umgekehrt, wie wir geſehen, jener andere Styl mitten in der Ruhe einen bewegten Wurf hat. Gerade aber im ſculpturähnlichen Bilde der wirklichen plaſtiſchen Ruhe zeigt ſich nur um ſo beſtimmter der Unterſchied von der Bildnerkunſt. Jetzt nämlich leuchtet auf concrete Weiſe ein, daß in der Malerei nicht mehr die Rede ſein kann von jenem feinen Herüberwirken der Rückſicht auf das empiriſche, materielle Gleichgewicht in die Darſtellung (vergl. §. 649, *). Gemalte Figuren, welche ſo behandelt ſind, drohen gerade zu fallen, weil ſie das, was ſich hier von ſelbſt verſteht, ausdrücklich hüten zu müſſen ſcheinen.

§. 682.

Der maleriſche Ausdruck hat nun die ganze reiche Welt von Erregungen, Eigenſchaften und Zuſtänden, welche auf dem Boden der in ſich gegangenen, aus der naiven Einheit mit ihrem Sinnenleben und der umgebenden Welt gelöſten Subjectivität (vergl. §. 652—655) ſich erzeugt, ſpeziellen zu entfalten. Das Gebiet der Phyſiognomik kommt jetzt in dem vollen Sinne von §. 340 zur Darſtellung. Dieſe Auffaſſung des Seelenlebens ſpricht ſich in den feineren Mitteln der durchgeführteren Gebärdenſprache, des kleinen Mienenſpiels, der Behandlung des Auges und der Geſichtsfarbe aus; durch dieſelben verdoppelt ſich die Wirkung der über den ganzen Körper ergoſſenen Bewegung des heftigen Affects, der auch in ſeinem ſtärkſten Grade nicht ausgeſchloſſen iſt. Doch iſt die Malerei mehr auf die Darſtellung gemiſchter, als einfacher Affecte gewieſen. An dieſer Vertiefung und bunteren Brechung muß auch der Ausdruck

Digitized by Google

ſchlichter Einheit mit ſich und naiver Sinnenheiterkeit, wie ſolche dem mehr bildneriſchen Style zuſagt, ſich betheiligen.

Die Lehre vom Styl hat, nachdem in der allgemeinen Darſtellung die weſentlichen Grundlagen entwickelt ſind, auch hier nur die concreteren Ergebniſſe zu ziehen und ſo den Gegenſatz gegen die Styl-Aufgabe der Bildnerkunſt (vergl. §. 605, 1. 624) in volles Licht zu ſtellen. Wir haben geſehen, daß die Malerei es mit der in ſich concentrirten Subjectivität zu thun hat, die ſowohl innerlich aus ihrem eigenen Sinnenleben, wie auch als ganze Perſönlichkeit aus der ſubſtantiellen Einheit mit der ſittlichen Welt des Volkes, Staates ſich zurückgenommen hat und dieſen Bruch wieder in Verſöhnung aufhebt oder zum Böſen ſteigert oder in unendlichen Formen halbgelöst in ſich trägt. Es ergibt ſich hieraus nun im Beſtimmteren zunächſt überhaupt eine ganze Welt von Stimmungen, Affecten, Eigenſchaften als Aufgabe für die maleriſche Behandlung des Ausdrucks, die wir als unzugänglich für die Plaſtik erkannten. In trefflicher Weiſe, nur zum Theil ſchon mit zu beſtimmter Beiziehung des romantiſch religiöſen Ideals hat Hegel dieſe Welt dargeſtellt (Aeſth. Th. 3 S. 31 ff.) Die Plaſtik kann nicht darſtellen die Schaam im tieferen Sinne, wie ſie auf dem Bewußtſein ruht, das der zu ſich gekommene Geiſt von den thieriſchen Bedingungen ſeines Leibes und deren Fortſetzung in den Trieben der Seele hat; ſie kann nicht darſtellen ein tief, myſtiſch verſenktes Träumen und Brüten in ſich oder das Gegentheil, eine augenblickliche, leicht ſpielende Zerſtreutheit; nicht die Welt der Liebe, wie ſie dem innerlich gewordenen Menſchen aufgegangen iſt, ſei es Geſchlechterliebe, Menſchenliebe, Verſenkung in das Meer der ewigen Liebe, Andacht; auch nicht die unendliche Welt der Schmerzen, durch welche ein Gemüth kann hindurchgehen müſſen, bis es den Kampf zwiſchen dem Trotze ſeiner Subjectivität, die ein Unendliches für ſich ſein will, und der Sehnſucht, ſich an ein Anderes, ſei es Geliebte, Freund, Menſchheit, Gottheit, aufzugeben, durchgekämpft hat; nicht die Hölle der Reue, Zerknirſchung, die tiefe Wehmuth, das unendliche Seelenweinen; nicht einen Sturm des Leidens von außen, das ſeine ganze Bedeutung erſt erreicht, indem es zum innern, unendlichen Leiden wird, gegen das nun der Geiſt ſeine reine Willenskraft, ſeinen geheimen Schatz von Liebe, von Glauben an die Idee aufbietet, aber auch nicht die Seligkeit in der Hingebung, im Sieg, in der Verſöhnung; ſie kann das beharrende Sträuben des Eigenwillens, die Formenwelt des tief innerlichen Trotzes, Haſſes, die hämiſche Liſt, die Wildheit und die geheime oder offene Verzweiflung des Böſen nicht in den Marmor graben; ſie kann etwas von dem Allem, aber immer ohne die aus der vertiefteſten Form des Bewußtſeins erſt entſpringende Reſonanz

Digitized by Google

der innern Unendlichkeit. Für dieſe neue Welt des Ausdrucks bietet nun der maleriſche Styl das ganze feinere Syſtem der Mimik und Phyſiognomik auf, das die breiter ausholende Bildnerkunſt kaum an den Grenzen berühren kann: der Phyſiognomik, welche jetzt nicht nur die angebornen Züge, ſondern auch das ganze Feld ihrer Veränderungen zum Gegenſtand hat, die aus dem Innern fließen und ſich mit dem Angeborenen durchdringen, — wobei wir nur vom Geſammtbilde der Züge, wie ſie ſich zum Charakter zuſammenſchließen, vorerſt noch abſehen. Jetzt, da die Farbe mitwirkt, kann ein Ruck, die Spannung oder Schlaffheit eines Häutchens, ein Fältchen die tiefſten Veränderungen im Ausdruck hervorbringen. Insbeſondere tritt nun der Mundwinkel, die Parthie um das Auge, das Auge ſelbſt in ſeine volle Bedeutung; das Spiel der Hände wird im feineren Detail geltend. Man bedenke u. A., wie der böſe Wille im Ganzen und Großen ſeiner mimiſchen Erſcheinung, eben dem Gebiete, das der Plaſtik allein offen iſt, ſich beherrſcht, dagegen nun in dieſem feineren Theile die lauernde Bosheit und Gemeinheit ſich verräth; wie ſprechend iſt z. B. das niederträchtige, feine Falten-Netz am äußern Augenwinkel des Phariſäers auf Titian's Bild vom Zinsgroſchen! In Leonardo's da Vinci Abendmahl treten uns auf den erſten Anblick lauter glänzende Augen, geſticulirende Hände entgegen. Bei dem Auge wirkt nun namentlich auch die Art, wie ſeine Höhle heller gehalten oder in Schatten geſtellt wird; durch die Schattenſtellung haben namentlich Pietro Perugino, Fra Bartolomeo den ihnen eigenthümlichen Ausdruck, jener die tief verſchleierte, wehmüthig ſelige Dämmerung des Gefühlslebens, dieſer die prophetiſche Verzückung erzielt; Raphael hat in der ſixt. Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unſagbare und doch mit den wenigſten Mitteln ausgeführte Behandlung dieſer Parthie den doch ſo menſchlich geſunden, in unbefangen vollem Daſein athmenden Köpfen ein ſüßes, wunderbares, himmliſches Krankſein gegeben: aus dem innerſten Himmel ſo eben herſchwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, ſcheinen ſie ſagen zu wollen: kein irdiſcher Name nennt, keine Lippe kann ſtammeln, was Herrliches wir ſchauen; verzehrt iſt unſer Irdiſches und doch lebt und ſchwebt es in Wundern der Verklärung! — Die Wirkung des Auges ſelbſt, des Weißen, des Sterns, des Lichtpuncts wird eben durch dieſe Behandlung des Umgebenden erſt vollendet; die unendliche Welt von Unterſchieden des Ausdrucks, wie ſie in dieſem Focus der Ausſtrahlung des innern Lebens liegt, entzieht ſich nun aber jedem Verſuch einer auch nur ungefähren Verfolgung des Einzelnen. Man bedenke die zahlloſen Arten und Abſtufungen der Färbung, Reinheit, Durchſichtigkeit der weißen Haut und der Iris, der Lichtheit, Schärfe oder Trübe des Lichtpuncts,

Digitized by Google

des gramvollen Erlöschens, des kraftvollen Aufleuchtens, der Drehungen des Apfels nach den Seiten, seines Herausquellens, Einsinkens, man bedenke, wie sogar eine mäßig ungleiche Stellung der Augäpfel dienen kann, den Ausdruck eines tiefen Insichseins hervorzubringen, das sieht, ohne zu sehen, (der altdeutschen Schule ist dieses absichtlich gegebene feine Schielen durchaus gemeinsam); oder wie eine unbestimmte, zerflossene Art, den Rand der Iris zu behandeln, in den visionär aufgefaßten Gestalten des Fra Bartolomeo wesentlich den Eindruck eines verzückten Rotirens der Augen unterstützt. Auch über die Haare ist hier noch zu bemerken, wie ihre nähere Textur, Gerolltheit oder Straffheit, Fülle oder Dünne bis zur Kahlheit bei dem Ausdruck der Stimmung und Zustände mitwirkt; äußere Motive können hinzugezogen werden, wie z. B. bei Pietro Perugino öfters ein sanfter Wind, der von den verklärten, goldenen Höhen, aus denen himmlische Gestalten niederschauen, herweht, die obersten Löckchen sehnsuchtsvoll aufblickender Menschen oder der herschwebenden Engel leicht aufwühlt: ein Motiv von eigenthümlich stimmungsvoller Wirkung; auch Raphael hat es öfters, namentlich bei dem Christuskinde auf dem Arm der sixt. Madonna. Endlich ist nun der malerische Styl auch an Tönen des Colorits, wie es sich über den ganzen Körper, vorzüglich aber über das Angesicht verbreitet, unendlich reicher, als es dem gröberen Auge scheinen mag. Erblassen und Erbleichen sind gegenüber dieser Welt von Unterschieden noch einfache Gegensätze. Das äußerste Leiden der Seele und des Leibs z. B. zieht unbeschreibliche Schauer von grauen Tönen um Auge und Schläfe zusammen, verbreitet sie über die ganze Haut; die Gemeinheit hat ein fahles Erdcolorit, der Seelenadel eine klare Durchsichtigkeit, frohe Sinnenlust eine Blutwärme, die wieder in zahllose Nüancen sich theilen kann. — Wenn nun die Malerei mit diesen feinen Waffen ihre tiefen Wirkungen hervorbringt, so hat sie darum nicht das schwere Geschütz der durch die ganze Erscheinung heftig ergossenen Bewegung des Affects zu meiden, vielmehr fallen ja auch hier, nachdem schon gezeigt ist, wie sie die gewaltsamste sinnliche Bewegung abgesehen vom Ausdruck entfalten darf, die Schranken, welche der Sculptur gesetzt sind: sie hat nicht mit so strenger Form, wie diese, in der Excentricität der Leidenschaft den Schwerpunct des Charakters zu hüten, sie kann ihn retten durch einen bloßen Blick, ja durch den beruhigend ruhigen Ausdruck einer zweiten, dritten Gestalt. Doch liegt der Unterschied vom Style der Bildnerkunst nicht sowohl im Maaße der Bewegung im Ganzen und Großen; wir haben an einem Laokoon gesehen, was diese wagen darf; er liegt vielmehr in der Verbindung der kleinen Bewegungen mit den großen, in der Spezialisirung der letzteren. Der Krampf der Wuth oder des Leidens erreicht seine Furchtbarkeit erst, wenn er jeden Nerv durchbebt, das An-

Digitized by Google

gesicht in einen Schlangenknäuel von Einzelfalten zusammenzieht, aus dem Auge wie ein Bündel von Pfeilspitzen oder ein gebrochner, dünner Strahl unendlichen Flehens blickt. Im Besitze dieser vielfältigen Mittel wird die Malerei jedem Affecte, so stark er sein mag, die Gestalt der Einfachheit nehmen und ihn in ein volles Concert von Tönen verwandeln, sie wird aber auch wirklich die Erscheinung jener Affecte aufsuchen, in welcher sich nicht nur Verschiedenes, sondern selbst Entgegengesetztes durchdringt: sie wird die Widersprüche der psychischen Verwicklung suchen, die Momente, wo Bescheidenheit und Stolz, Angst und Zorn, Zweifel und Entschlossenheit, kurz jedes scheinbar unvereinbare Paar, begleitet von einer Welt verwandter Empfindungen sich im Gemüthe begegnet. Die Kreuzungen sind hier im Ausdruck ebenso zu Hause, wie im Colorit. — Der Gegensatz der Style spielt nun seine Rolle natürlich in voller Stärke auch auf diesem Gebiete. In dem Bilde einer naiveren, ungetheilteren, harmloseren Menschheit, wie es uns aus der Behandlung des Ausdrucks im plastisch malerischen Styl entgegentritt, wird jene Kleinwelt der Mimik und Physiognomik, die der streng malerische so wirksam anwendet, gegen die wesentlichen Grundzüge zurückstehen, in engerem Maaße ausgebildet sein. Er wird eine Stelle einnehmen nicht ganz in der Mitte zwischen der antiken Schauspielkunst in der Maske und der modernen, die jeden Zug der wirklichen Persönlichkeit mit allen seinen Einzelheiten in Bewegung setzt, sondern um ein Weniges der ersteren näher. Man wird den Eindruck von seinen Gestalten und Köpfen empfangen, daß, verglichen mit dem Werke der Plastik, doch der Ausdruck der augenblicklichen Möglichkeit eines Bruchs der ruhigen, auch in der Leidenschaft unverlorenen Harmonie da sei, den aber die natürliche Anmuth und die einfach gediegene Würde auf der Schwelle stetig zurückhalte. Diese Anmuth und Würde wird sculpturähnlich und doch verglichen mit der wirklichen Sculptur ungleich innerlicher sein. Die Anmuth wird auf ein tieferes, innigeres Wohlwollen, auf eine universalere Menschenliebe hinweisen, denn der Blitz des Geistes kommt in der malerischen Darstellung immer aus Tiefen, die weit über die Besonderheit vereinzelter Kreise des Weltganzen hinausreichen; selbst im Gebiete des harmlosen Lebens, im Glück der Natur wird aus den Augen einer sinnenfrohen Menschheit eine Erwärmung des tiefsten Seelenlebens, eine Seelenfreude leuchten, die uns doch ankündigt, daß es hier auch eine Sehnsucht und einen Schmerz gebe, die einer Aphrodite, einer Bachantin fremd sind; die männliche Würde aber wird uns durch ihr Sinnen und ihre Falten von andern Kämpfen erzählen, als die Feldherrn, Staatsmänner, Redner der plastischen Welt; und entfesselt der plastisch auffassende Maler den Sturm der Leidenschaft, so wird er wohl einfacher sein, die gemischten, scheinbar widersprechenden Affecte lieber meiden,

aber doch wird auch aus den weniger in's Einzelne durchgeführten Zügen ein inneres Unglück, eine Empörung der Tiefe blitzen, die der Meisel nicht kennt.

§. 683.

Die Malerei hat aber auch in diesen Gebieten ihre Grenze. Sie soll heftige sinnliche Bewegung nicht mit Absichtlichkeit aufsuchen, die Leidenschaft nicht zu Formen des Ausbruchs steigern, welche nur durch Mitwirken des furchtbaren Tones und der wirklichen Bewegung erträglich sind. Sie kann durch die Mittel des Ausdrucks überhaupt keine Seelenthätigkeit darstellen, die nur durch Worte verständlich ist, sonst verirrt sie sich in die Dichtung oder sogar über das Aesthetische hinaus in das Gebiet des Wahren. Auch Empfindungsmomente, welche sich in die Innerlichkeit des Tons und Worts zurückziehen, kann sie nicht fesseln, ohne sich in den Bereich der empfindenden Phantasie zu verlieren.

Die Verirrungen, welche der Malerei nahe liegen, sind zu §. 658 im Allgemeinen angedeutet; nach einer Seite haben wir dieselben im weiteren Verlaufe näher kennen gelernt: der Rückgriff in die Plastik hat seine Erläuterung gefunden und, sofern er in der Uebersteigerung des Colorits liegt, der Vorgriff in das Musikalische. Der wichtigste Theil der Fehltritte liegt nun aber auf dem Gebiete der Bewegung und des Ausdruckes. Die Reihe derselben beginnt mit der zu großen Vorliebe für heftige oder überhaupt durch Verwicklung, Verkürzungen schwierige Bewegung und Stellung. Man kann zunächst nicht sagen, daß eine solche Neigung in eine bestimmte andere Kunst übergreife, sie erscheint einfach als einer der Puncte, wo eine an sich berechtigte Auffassung und starkes Selbstgefühl des künstlerischen Könnens sich unvermerkt in Prahlerei und Manier verrennt, wie bei M. Angelo, dessen späteres Uebermaaß im Aufsuchen solcher Zeichnungs-Schwierigkeiten von der ursprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit seiner innersten Anschauung ausging. Doch macht sich in dieser Behandlungsweise allerdings auch ein Auflockern der Grenzen der ganzen Kunstform nach verschiedenen Seiten hin sichtbar. In gewissem Sinne nach der Seite der Bildnerkunst, denn obwohl derselben Ruhe mehr entspricht, als heftige Bewegung, so liegt doch in solcher Bravour, da es sich hauptsächlich um ein Formen-Aufzeigen handelt, etwas Plastisches, ein Uebermaaß plastischer Auffassungsweise; mehr musikalisch gemahnt durch die Weichheit der Formen, die Art der Gegenstände, des Ausdrucks, das Spiel der Verkürzungen bei einem Correggio und das Meiden bestimmter, fester Stellungen

Digitized by Google

bei manchen Neueren, z. B. den Engländern. Man kann nun überhaupt von der Seite absehen, wonach es bei solcher Behandlung dem Künstler hauptsächlich darum zu thun ist, die Formen in allen Wendungen zu zeigen; dann erscheint eine über die Bedingungen des Gegenstands hinausgreifende Vorliebe für das Bewegte im Ganzen als ein Uebertritt in das innere Leben der Phantasie, wo alle Gestalten schwanken und schweben, und da dieß Leben ohne eigentlichen materiellen Niederschlag sich in Musik und Poesie darstellt, so stehen wir unmittelbar vor den bestimmteren Uebergriffen in diese Gebiete. Ein negativer Uebergriff in die Dichtkunst ist es, wenn der äußerste Krampf leidender oder handelnder Bewegung dargestellt wird, wie er einen Grad der Häßlichkeit bedingt, welcher nur einer Kunst erlaubt sein kann, die uns das Bild blos innerlich vorüberführt, die Vorstellung des furchtbaren Tons dazu gibt, in welchem das häßlich Furchtbare, was dem Gesichte geboten wird, eine auflösende Ableitung findet, und welche endlich das Bild überhaupt in einer Succession fortführt. Wie der Laokoon des Bildners nicht mit weitgeöffnetem Munde schreien dürfte, auch wenn ihm sein Leiden mehr, als ein gepreßtes Stöhnen, erlaubte, so dürfte es auch ein gemalter nicht und der vor Schmerz brüllende Petrus von Rubens in Köln ist eine künstlerische Sünde, welche durch die rein äußerlich in den Trostbringenden Engelkindern hinzugegebene Versöhnung so wenig gemildert wird, als in so manchen andern Werken, wo für den fehlenden Seelen-Ausdruck der Erhebung über das Leiden dieses grobsinnlichere Surrogat dienen soll. Die Märtyrer-Schindereien, die sich im Mittelalter und später die Kunst von dem stoffartigen Interesse der Religion dictiren ließ, sind ein grasses Beispiel der Verirrung in eine auch der Malerei verwehrte Steigerung des Häßlichen; hier fehlt nicht nur zum Körperschmerz der Ausdruck der geistigen Erhebung, sondern zwischen beiden auch der Ausdruck des Seelenleidens, in welchem, wie wir gesehen, die Malerei ganz besonders ihre Tiefe zu entfalten vermag. Positiv aber verirrt sich die Malerei in die Poesie, wenn sie malt, was zwar an sich anschaulich, aber ohne Worte nicht verständlich ist: Momente, wo ein Innerliches dargestellt werden soll, was in Figuren zwar ungefähr, aber nicht in der Bestimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es sich bei dem gewählten Stoff eben handelt. Man kann einen tiefbrütenden Menschen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtsein spricht, einen studirenden Forscher, aber nicht Newton, wie er das Gesetz des Falls entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Gespräch, aber nicht Maria, wie sie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, sich von der Glückseligkeit des ewigen Lebens unterhält (ein Gemälde von Hetsch, vergl. Göthe W. B. 43 S. 87), ein scherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo

ein Witzwort die Spitze des Ganzen ist, gerührte Zuschauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man ansehen soll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird u. s. w. Es wäre hier ein ganzes Klagelied über die namentlich jetzt so häufige Verirrung in der Stoffwahl zu schreiben. — Der Fehlgriff kann aber weiter gehen bis zu solchen Stoffen, welche zwar auch in einer Dichtung vorkommen können, aber nur als einzelnes Mittel, weil sie das Bild bereits in einem blos dienenden Verhältniß zum Gedanken anwenden, wozu eine ungefähre Vorstellung genügt, die sich der äußern Darstellung auch ganz entziehen kann. Hier fällt auch dieß weg, was die vorhergehende Art von Stoffen noch hatte, daß nämlich eine allgemeine Seite am Bild haftet, die noch darstellbar wäre, hier kann durchaus der Stoff als Ganzes nur durch das Wort ausgedrückt werden. Dieß ist das Gebiet der Vergleichung (§. 405). Die Parabel ist meist noch darstellbar, aber als Gemälde ist sie eigentlich keine Parabel mehr. Es kann nämlich das Bild, womit die Parabel ihre Lehre veranschaulicht, für sich eine gewisse selbständige Schönheit über das Lehrbedürfniß hinaus entfalten, wie z. B. das Bild vom Hirten, der ein verlorenes Schaaf aus dem Dornbusch rettet. Die Erklärung aber, die man bedarf, um zu wissen, daß es sich hier eigentlich nicht von einem Hirten u. s. w. handelt, geht weit über die bloße Notiz hinaus, wie ein Werk der bildenden Kunst sie erlaubter Weise zu seinem Verständniß voraussetzt. Es ist nur die Geläufigkeit der Bekanntschaft mit einer Parabel, die diesen Mangel verdecken kann. Man kann nicht oft genug sagen, daß das Kunstwerk sich selbst erklären soll. Die Darstellbarkeit hört aber ganz auf bei dem bloßen Gleichniß, das zudem nach Belieben auch ein Bild wählen mag, welches in der wirklichen Anschauung gar nicht vollzogen werden kann, wie das biblische vom Balken und Splitter; aber auch dieß hat man gemalt. Wir stehen hiemit wieder bei der allgemeinen Frage über die Darstellung abstracter Begriffe und abstract aufgefaßter concreter Begriffe. Hierauf antwortet in der Metaphysik des Schönen §. 16 und in der Lehre von der Phantasie §. 444 (von der Allegorie). In der That ist es nur die geistige Leichtigkeit, Beweglichkeit, der durchsichtigere Schein in der Darstellungsweise der Malerei, was für diese Kunst die Versuchung mit sich führt, Wahrheiten zu vergessen, welche aller Kunst gelten, sich recht grundsatzmäßig auf die Allegorie zu werfen und jene Gedanken-Malerei auszubilden, welche mit dem Verfall der Künste begonnen und in der modernen Wiederbelebung neuen Raum gewonnen hat. Sieht man das Wesen dieser Kunst genauer an, so zeigt es zwei Seiten, welche sich zu der Frage über eigentliche oder uneigentliche Darstellung grundverschieden verhalten. Die Kunstweise der Malerei ist wohl in gewissem Sinne mehr reiner Schein, als die der Sculptur (vergl. §. 650), aber

Digitized by Google

ſie iſt gerade durch das Aufgeben der ſchweren Materialität ebenſoſehr vollerer Schein, führt zur ſtreng realen Bedingtheit des Daſeins und weiſt daher jene mythiſche Abbreviatur ab, welche im Alterthum und Mittelalter als eine geglaubte noch concret war, in der neuern Zeit durch die auflöſende Kraft der Kritik zur Abſtraction der Allegorie ſich erkältet hat. Dieß mußte beim Colorit ſchon berührt werden (§. 674 Anm.). Die Geſchichte unſerer Kunſt wird erſt in voller Klarheit zeigen, wie ihr inneres Geſetz ſie trieb, das Mythiſche immer inniger in das menſchlich Vertrauliche, ganz real Bedingte hereinzuführen, bis die Einſicht ſich aufdrängte, daß dieſes Geſetz andere Stoffe, d. h. die urſprüngliche Stoffwelt verlange. Gerade die Sculptur iſt es vielmehr, die wir durchaus als Götterbildende Kunſt kennen gelernt haben. Was nun die eigentlichen Allegorien betrifft, d. h. (um von unbeſeelten Objecten hier abzuſehen) ſinnbildliche Perſonen und Handlungen ſolcher Perſonen, welche niemals ſtreng zu den mythiſchen Weſen gehörten, ſondern ſchon in der mythiſchen Zeit zwiſchen geglaubter Exiſtenz und bewußter bloßer Gedankenhaftigkeit ſchwebten, oder welche ſogar vom Einzelnen neu erfunden werden ohne weiteren Anſpruch auf Wärme der Illuſion, ſo mag es auch hier im Einzelnen geſchehen, daß der Künſtler durch innige Verſetzung in die verklungene Form der Phantaſie, welche mehr, als Allegorien, welche Götter und Geiſter ſchuf, ihnen einen myſtiſchen Anflug, traumhaften Lebenshauch zu geben vermag, im Ganzen aber bleiben ſolche Bildungen doch in der Malerei viel unwahrer, als in der Bildnerkunſt. Dagegen die Skizze, wie ſie überhaupt das plaſtiſche Moment in der Malerei für ſich fixirt, bewegt ſich hierin freier, willkührlicher. Ebenſo in der Farben-Ausführung die Freske gegenüber der Oelmalerei, denn ſie führt die Erſcheinungen nicht ſo innig in die volle Wärme des Lebensſcheins herein, der die Wolkengebilde einer zweiten Stoffwelt durch die Kraft ſeiner Realität tödtet. Es iſt die Ausführung mit allen Farbenmitteln in der Fülle des Scheins, was gegen Kaulbach's Zerſtörung Jeruſalems (das Staffelei-Bild) die Kritik herausgefordert hat, vorzüglich an dieſem Werke zu zeigen, wie das Nebeneinander des geſchichtlich Wirklichen und des theils Mythiſchen, theils Allegoriſchen ſich gegenſeitig todtſchlägt und die Einheit zerreißt. So viel über die eine der oben unterſchiedenen zwei Seiten. Die Freske iſt es nun, welche uns zugleich auf die andere Seite der maleriſchen Darſtellung führt. Sie benützt das Moment der Feßlung des Scheins an eine Fläche zur Ueberkleidung großer Räume. Dieß Moment iſt es, was naturgemäßer zur gedankenhaften Darſtellung führt, denn die umfaſſenden cykliſchen Entfaltungen einer Idee, welche ſich hier darbieten, können mindeſtens zur Verknüpfung und Zuſammenfaſſung den Mythus und die Allegorie kaum entbehren. Hier mag denn die Wand-

Digitized by Google

malerei ihr größeres Recht an dieſe Stoffe, wie es an ſich ſchon in ihrer Darſtellungsweiſe liegt, unbefangen, doch beſcheiden und ohne anmaßende Doctrin benützen. — Es geht aus allem Geſagten hervor, daß die plaſtiſche Stylrichtung es iſt, welche vorzüglich verſucht ſein wird, in das Gebiet des Gedankenhaften zu gerathen, das keine wahre Verkörperung zuläßt. Die Skizze, die Freske gehört ja weſentlich zu dieſem Style, der auf die Zeichnung ſich ſtützt, und wir haben hiemit einen Beleg für den Satz in §. 676, 2., daß derſelbe, wenn er einſeitig werde, ſich in das körperlos Gedankenhafte verliere. — Der Schlußſatz des §. ſpricht noch von Uebergriffen in das Muſikaliſche. Solche ſind, wie geſagt, ſchon bei dem Colorit (auch bei der äußern Bewegung) erwähnt, nun aber handelt es ſich vom Ausdruck im Zuſammenhang mit der Stoffwahl: nur zu häufig hat man einen lyriſchen Ton, Empfindungsklang, den der Text eines Lieds mit kurzen Worten in eine blos angedeutete Situation legt, mit der Ausführlichkeit der maleriſchen Mittel zu verkörpern verſucht. Als Beiſpiel iſt ſchon zu §. 543, als dieſer Punct berührt wurde, Leſſings trauerndes Königspaar angeführt; lyriſche Momente aus Göthes Fauſt ſind von Ary Scheffer dargeſtellt worden: ſo ſteht z. B. Mignon einfach da und man ſoll ihr anſehen, daß ſie eben von dem Gefühl erfüllt iſt, das in dem Liede: Kennſt du das Land, oder: So laßt mich ſcheinen, ſich ausſpricht. Hier iſt allerdings der Mißſtand ein anderer, als in jenem Bilde Leſſings: in dieſem haben wir gegenüber dem zu Grund liegenden lyriſchen Stoffe zu viel, in jenem gegenüber der maleriſchen Aufgabe zu wenig, es fehlt an der Ausführlichkeit der Situation, welche die Malerei fordert, weil ſie den Menſchen in die Beziehung auf eine Umgebung ſetzt. Auch ein epiſches Gedicht, wenn es, wie Klopſtocks Meſſias, an ſich mehr Muſik als Poeſie iſt, gibt keinen Stoff für die Malerei. Allerdings gibt es durchaus lyriſche Producte, die doch zugleich für den Maler ein ganz anſchauliches Bild abwerfen, wie z. B. Schäfers Klagelied von Göthe; doch mehr nur für den Illuſtrator, Zeichner, Holzſchneider. Uebrigens handelt es ſich nicht blos von der Benützung gegebener Poeſie oder Muſik; der Maler kann überhaupt in den Fehler verfallen, blos muſikaliſche Stimmungs-Momente darſtellen zu wollen, oder einen Stoff, dem an ſich die bildliche Objectivität nicht fehlt, vorher in die zerfließende Unbeſtimmtheit muſikaliſcher Empfindungsweiſe zu tauchen und in entſprechender Styllosigkeit darzuſtellen.

§. 684.

Der eine Zeitmoment, an welchen die Malerei wie die Bildnerkunſt u. und mit derſelben Ausnahme (vergl. §. 650 und 613) **gefeſſelt iſt, ſoll auch**

Digitized by Google

2. für ſie der fruchtbare ſein. Ihr entſpricht vorzüglich der Augenblick der höchſten Spannung und ſie iſt dadurch der wirkſamſten, gegenwärtige Handlung darſtellenden Form der dichtenden Phantaſie verwandt. Schon die mitdargeſtellte Umgebung fordert ſie auf, von der einfachen zur bewegteren Situation und zur vollen Handlung fortzugehen, und erleichtert zugleich die Verſtändlichkeit derſelben ohne die Hülfen, deren die Plaſtik bedarf. Doch hat ſie ſich hierin zu mäßigen, denn ihre Ausführlichkeit in der Ausbreitung des Sichtbaren gebietet ihr, den Gegenſtand, mag er auch durch Straffheit der Wirkung ſeine Gegenwärtigkeit höchſt fühlbar machen, unter den Standpunct der ruhigen Objectivität zu ſtellen, welchen die ihren Stoff als ein Vergangenes erzählende
3. Form der Dichtung einnimmt. Die Vortheile dieſer Behandlung belohnen reichlich für dieſe und alle andern, durch die Schranken der Kunſtgattung aufgelegten, Verzichtleiſtungen.

1. Daß die Malerei trotz der größeren Freiheit und Leichtigkeit ihrer ſämmtlichen Darſtellungsbedingungen doch unter demſelben Geſetze der Bindung eines einzigen Zeitmoments an den Raum ſteht, wie die Bildnerkunſt, iſt ſchon in der allgemeinen Erörterung aufgeſtellt; was zu ſagen übrig bleibt, findet ſeine Stelle im gegenwärtigen Zuſammenhang, wo wir uns mit der Weite der Bewegung und des Ausdrucks, die der Malerei geöffnet iſt, aber auch mit deren Schranken beſchäftigen. Die Malerei hat nun zwar eine ſtärkere Verſuchung, als die Sculptur, dieſelbe Perſon in einer Reihenfolge von Momenten auf Einem Bilde darzuſtellen; dieſe Verſuchung liegt in den Abſtufungen der räumlichen Ferne, welche durch einen naheliegenden Umtauſch der Begriffe als Zeitfernen ſich darzubieten ſcheinen; doch iſt dieß nur für naive Zeiten eine Entſchuldigung und was man einem Hans Memling nachſieht, darf ſich der Künſtler nicht erlauben, den die Bildung ſeiner Zeit über die Grundgeſetze der Kunſtgattungen belehrt hat. Dagegen hat die Malerei ihre ideale Abbreviatur der Zeit, wie die Sculptur: ſie kann verſchiedene Momente einer Handlung in Einen zuſammenziehen, ſie kann Perſonen aus verſchiedenen Zeiten in Einer Compoſition zuſammenſtellen, und zwar nicht nur im mythiſchen Gebiete, wo ſie natürlich mit der Sculptur in dieſer Beziehung gleich geht (vergl. den Schluß der Anm. des §. 613), ſondern auch im rein menſchlichen: denn die Phantaſie hat das Recht, auch ohne alle Anlehnung an einen poſitiven Glauben eine Art von idealem Raum und Zeit auszuſondern, wo Ein Moment mehrere Stadien einer Handlung vereinigt und wo längſt Geſchiedene mit kürzlich Geſchiedenen, ja mit Lebenden in Einem verklärten Kreis zuſammentreten und die ihrem Wirken gemeinſchaftliche Idee darſtellen; Raphaels Schule von Athen iſt ein ſolcher himmliſcher Kreis ohne Mythus.

a. Die Malerei ist wie die Sculptur auf den fruchtbaren Moment gewiesen. Wir haben zu §. 613 drei Stadien unterschieden: Anlauf, vollen Ausbruch, Ablauf, und gefunden, daß der Bildnerkunst vorzüglich die dritte dieser Stufen zusagen muß. Die Malerei aber als eine Kunst des bewegten Wurfes, nicht der vorherrschenden Ruhe, als eine Kunst des zündenden Ausdrucks, des Affects, der leichteren Auflösung des Häßlichen wird ein anderes Gesetz haben, als die Sculptur. Natürlich wird sie den Moment des vollen Ausbruchs weniger scheuen, als diese; der Bethlehemitische Kindermord, die Ermordung der Kinder Eduards mag in vollem Laufe des Schrecklichen zur Darstellung kommen. Allein nicht nur hat das Häßliche auch für sie ein Maaß, nicht nur fühlt man auch bei ihr stark genug den Mangel des mitwirkenden Tons und der wirklichen Fortbewegung, sondern sie theilt mit aller bildenden Kunst das Gebot, auf die Phantasie so zu wirken, daß ein noch Stärkeres, als das Dargestellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzustellen übrig bleibt. Daher ist es ächt malerisch, wenn ein bekanntes französisches Bild den Bethl. Kindermord in einer einzigen Mutter darstellt, die in namenloser Bangigkeit in einer Ecke zusammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen sieht, oder wenn Delaroche den Moment der Ermordung der Knaben im Tower wählte, wo sie aufgeschreckt von einem Geräusch, das durch ein bellendes Hündchen angezeigt ist, in Todesangst von ihrem Lager nach der Stelle sehen, woher man die Tritte des Mörders vernimmt; doch hat auch Hildebrand zwar den ersten Schritt der Ausführung des Mords, aber nicht das Ersticken selbst dargestellt. Solche straffe Spannung, solche Stellung auf die haarscharfe Schneide des Messers ist durch und durch dramatisch und die Malerei erweist sich als tief verwandt diesem Zweige der Dichtkunst, während die Sculptur von epischem Geiste getragen ist. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darstellung ganz auf den Moment, faßt eine Summe von Hebeln in eine Spitze zusammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart scharf und straff in die Seele des Zuschauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Wassern der Vergangenheit ab. Gegenwärtig in vollem Sinne des Worts ist alles Werk der bildenden Kunst und wir werden das Drama als eine Wiederherstellung dieser Form innerhalb der Poesie erkennen; aber die Sculptur senkt trotz der handgreiflicheren Form, welche das Gegenwärtige in ihrem Werk annimmt, durch ihre Versteinerung die Gestalt wieder in die krystallene Grotte, den kühlen Meeresgrund des Vergangenen, die Malerei führt sie trotz der geringeren Körperhaftigkeit durch das Feuer des farbigen Scheins unmittelbarer in die Luft des heißen Tages der Gegenwart. Neben dem Charakter der Farbe ist es vorzüglich das

Digitized by Google

Mitdarſtellen der Umgebung, was die Malerei in die bewegte, volle Situation und in die Mitte der Handlung herausführt. Es iſt dieß ſchon zu §. 683 ausgeſprochen, um Darſtellungen lyriſcher Innerlichkeit abzuweiſen (vergl. über ein dem dort erwähnten ähnliches Bild der Mignon von Schadow Hegel a. a. O. Th. 3 S. 186). Die Umgebung iſt ein weſentlich Beziehungsreiches, mit Lebensreizen, Antrieben Geſchwängertes, ſie treibt den Menſchen aus ſich heraus, ſollicitirt ihn von allen Seiten. Die Sculptur iſt wie durch ihren innerſten Geiſt, ſo insbeſondere durch den Mangel an Umgebung im Entfalten von Handlungen gehemmt; ſie bedarf ſchon zum Verſtändniſſe der ſymboliſchen Hülfen (vergl. §. 612); die Malerei kann dieſe entbehren: daſſelbe, was die Reize zur Handlung, die Motive enthält, erklärt ſie zugleich. Allein die Gegenwärtigkeit der Darſtellung wird doch nicht nur in der Sculptur durch ihr Material und Stylgeſetz abgedämpft; auch in der feurigeren Malerei iſt und bleibt ja die Feſſlung im Raum das Grundbeſtimmende und dieſe Feſſlung gebietet mitten im Sturm auch dem Maler eine Ruhe, eine Objectivität, welche zu der edlen Kühle des Erzählers zurückführt, vor deſſen Auge der Stoff als ein vergangener ſich wie eine Landſchaft ausbreitet. Auch dieſe Kunſt ſoll daher nicht zu ſehr auf ſpannende Wirkung losgehen. Hiezu kommt, daß jene Mitaufnahme der Umgebung, obwohl ſie es hauptſächlich iſt, was ihre Darſtellung beflügelt, ihr dennoch zugleich ebenfalls Ruhe gebietet. Sie iſt eine ausführliche Kunſt, geht in die Breite, hat viel und vielerlei zu geben, ſie braucht dazu Zeit; ungleich weniger, als die Plaſtik, aber ungleich mehr, als die Dichtkunſt. Dieſe Ausführlichkeit, Langſamkeit beſtimmt nothwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe, theilt ihm ein gewiſſes Phlegma, Scheue vor dem Fahrigen, allzu Heftigen, allzu Momentanen mit, führt ihn mehr auf das Zuſtändliche, als auf die Handlung. Die trefflichſten Schulen und Meiſter aller Zeit haben daher die ſtark erſchütternden Momente doch weit mehr gemieden, als man dieß von der freien Beweglichkeit der Malerei eigentlich erwarten zu müſſen meint, und auch im Komiſchen findet man dieſe Mäßigung: die Holländer, nachdem ſie dieß Gebiet erobert, haben im Grund wenig gemalt, was unmittelbar ſtarkes Lachen erregt, ſondern mehr das Lächeln des feinen Belauſchers menſchlicher Natur, Sitte, Schwäche, wie ſie ſich unbelauſcht glaubt und gehen läßt, zu gewinnen geſucht. Der Begriff des Dramatiſchen iſt alſo nur mit Vorſicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewieſen iſt, ſo darf dabei nicht vergeſſen werden, daß dieſes Geſetz der Dämpfung und Beſcheidenheit für immer der ganzen Kunſtform aufgelegt iſt. Sonſt wird der Maler noch leichter, als der Dichter ſelbſt, vom Dramatiſchen in die nervös pathologiſchen Spannungen und in das

Digitized by Google

Theatralische statt des Poetischen gerathen. Das Letztere besonders haben wir zu fürchten und uns zu hüten, daß wir mehr, als gut ist, von den Franzosen lernen. Niemand versteht es besser, als sie, den schlagenden Moment herauszugreifen, aber sie sind es auch, von denen das Uebermaaß, die Absichtlichkeit, der galvanische, zuckende Schlag und der eitle Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ausgegangen ist.

2. Wir haben nun einen Ueberblick über die Schranken unserer Kunst; wir haben früher gesehen, daß der Maler nicht dem Musiker und Dichter überhaupt oder gar dem Lehrer, wir haben jetzt gesehen, daß er auch dem dramatischen, für die Bühne wirkenden Dichter nicht in sein Gebiet greifen, nicht in dem mit ihm wetteifern soll, was nur er allein vermag. Dafür vermag der Maler etwas, worin es ihm keine Kunst oder geistige Thätigkeit gleich thut, die nur für das Ohr und Gefühl, nur für das Ohr oder das blos lesende Auge und die innere Vorstellung darstellt: die ruhige Ausbreitung der Erscheinungen als ein Nebeneinander, das vor dem Zuschauer stehen bleibt, daß sein Auge verweile, nach dem ersten Ueberblick Einzelnes um Einzelnes durchwandle und dann wieder zum Ganzen zusammenfasse. Wir werden sehen, wie nahe der Musik und Poesie die Verführung liegt, dem Maler in sein Land zu fallen, zu handeln, als könnten sie ein Bild geben, das dem Auge stille hält; da vergessen sie, daß sie für Verzichtleistung auf diese Wirkungsart den unendlichen Vortheil der wirklichen Bewegung eintauschen; umgekehrt vergißt der Maler, welcher malt, als tönten, sprächen, bewegten sich seine Bilder wirklich, daß er für das Opfer des Versuchs, also zu wirken, den unendlichen Vortheil dieser stillehaltenden räumlichen Entfaltung eintauscht: „daß doch der gute bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte"! (Göthe W. B. 43 S. 87.)

§. 685.

Die reiche Welt von Formen, Bewegungen, Affecten faßt sich nur durch die feste Einheit des Charakters im Sinne des mit einem bestimmten Inhalt stetig erfüllten Willens zum Bilde der Handlung zusammen. Die Malerei ist unerachtet ihres viel weiteren Gebiets und des Unterschieds ihrer Auffassung ebensosehr, ja in gewissem Sinne noch mehr, als die Plastik, Kunst der Charakterdarstellung. Wie aber der einzelne Charakter im malerischen Styl als eine Willens-Einheit erscheint, die einen mannigfaltigeren und verwickelteren Stoff beherrscht, so ist auch die Mannigfaltigkeit der Charakterbilder überhaupt, verglichen mit der sparsamen Typen-Bildung der Plastik, in der Malerei eine

Digitized by Google

unendliche. Auch das gemeſſene Pathos des mehr plaſtiſchen Styls entfernt ſich weit von jener Einfachheit und Sparſamkeit.

Wir haben geſehen, daß die Kunſt der Malerei durch ihr innerſtes Weſen zur Handlung, zum Dramatiſchen geführt wird; damit iſt bereits vorausgeſetzt, daß die Welt des Ausdrucks, der Affecte zu ihrem Kern und Mittelpunct den Charakter habe, denn nur dieſer handelt. Es iſt nun, wie alle andern, ſo auch dieſes Moment aus der allgemeinen Erörterung (§. 654) noch einmal ausdrücklich aufzunehmen und als feſter Schlußpunct um ſo mehr an die Spitze zu ſtellen, weil uns die ethiſche Einheit in dem unendlichen Reichthum von Formen, Arten der Bewegung und des innern Ausdrucks ſcheinen kann verloren gegangen zu ſein. In der That gibt es für die Malerei eine Verſuchung, charakterlos zu werden, Eigenſchaften, Kräfte, Neigungen, Stimmungen, Leidenſchaften darzuſtellen, aber keinen Charakter. Man warnt ſonſt die Malerei vor dem Uebermaaße des Charakteriſtiſchen. Dieß hat im vorliegenden Zuſammenhang dieſelbe Bedeutung mit dem Begriffe des Charakterloſen; denn wenn Charakter das Stetige intenſiver perſönlicher Willens-Einheit bedeutet, ſo ſteht dem Ausdrucke derſelben gegenüber die Uebertreibung oder Alleinherrſchaft aller der Züge, welche wir bisher unter dem Naturaliſtiſchen und Individualiſirenden befaßt haben. Der Begriff des Charakteriſtiſchen wickelt ſich jetzt bis zur völligen Klarheit ab. In §. 625 Anm. 2 hieß es: wer ſich gegen daſſelbe erklärt, fühlt plaſtiſch; jetzt: wer ſich dafür erklärt, fühlt maleriſch. Allein nur die ungleich bunter gebrochene Peripherie, noch nicht den Kern dieſer Peripherie hat man erfaßt, wenn man das Charakteriſtiſche im gewöhnlichen Sinne als Grundzug der Malerei geltend macht. Das Charakteriſtiſche umfaßt die Charakterzüge im untergeordneten, nicht im intenſiv ethiſchen Sinne des Worts. Es ſind die Naturbedingungen: das Gepräge des Volks, Stamms, Alters, Geſchlechts, Zuſtands; die Bedingungen der eingewöhnten Thätigkeit: der Stempel des Standes, der Culturformen u. ſ. w.; es ſind die Züge der beſonderen Kraft, Empfindung, Neigung, Leidenſchaft, momentan oder eingewurzelt; es iſt die unendlich eigene Miſchung der Kräfte im Individuum, wie ſie angeboren iſt und wie ſie ſich vor der Zeit der eigentlichen Charakterbildung zu jenen irrationalen Einheiten bis zur Grille und Abſonderlichkeit ausbildet, die wir in §. 625, Anm. 2 vom plaſtiſchen Charakter fern gehalten haben. Das Alles iſt, wie wir uns hinreichend überzeugt haben, in der Malerei zur äſthetiſchen Geltung erhoben; aber es iſt, wie ſich alſo nunmehr ergibt, nicht der Charakter, ſondern nur das Polygon, deſſen Axe er ſein ſoll, das Farbenprisma, zu dem er ſich als die Einheit des bedingenden Lichtes verhält.

Digitized by Google

Die Versuchung, dieß Alles auszubilden und den Kernpunct wegzulassen, das Charakteristische ohne Charakter zu geben, diesem durch jenes den Weg zu versperren, ist der Malerei dadurch nahe gelegt, daß sie die einzige bildende Kunst ist, die sich in den Besitz der Mittel gesetzt hat, die ganze Welt des Besondern und Einzelnen in diesem Umfang darzustellen; eine Eroberung verführt leicht zum Uebermuth, ein Vorrecht zum Mißbrauch. Es ist jedoch dieß nicht die einzige Versuchung; von anderer Seite kommt eine andere, die aber ebenfalls der Art ist, daß sie zum Charakterlosen zu verleiten droht. Ist der Maler von jener Seite versucht, lauter Ecken und Schärfen ohne Centrum zu geben, so lockt ihn von dieser das Landschaftliche, das Stimmungsvolle zum Zerflossenen, zur Auflösung aller Bestimmtheit in hinschmelzender Empfindung, so daß nun nicht bestimmte Farben und Formen, sondern schwankende Nebel den Lichtkern, die Sonne des Charakters erdrücken. Allein diese ganze Welt des Unbestimmten, Ahnungsvollen, wie jene Welt des scharf Bestimmten soll ja nur der Stoff sein, durch dessen Beherrschung der Charakter im engern Sinne des Worts desto völliger seine Kraft zeigt. Die plastisch aufgefaßte Persönlichkeit erscheint nur unmittelbarer als Charakter; sie gibt sich directer als solcher zu fühlen, weil der Wille eine einfachere, ungebrochenere Welt von Kräften und Eigenschaften beherrscht, der plastische Charakter ist runder, planer; der malerische gleicht dem gothischen Bau, der eine fast unübersehliche Fülle von Einzelnem, von scharfen Spitzen und stimmungsvollen Wölbungen in der gemeinsamen Richtung nach dem Gipfel zusammenzufassen hat, er ist wesentlich verwickelt, scheinbar, ja wirklich widerspruchsvoll, aber nur um so einheitlicher, denn die stärkere Einheit ist eben die, welche mehr Gegensätze und Einseitigkeiten, centrifugale Kräfte, Widersprüche beherrscht. Der Einheitspunct wird um so mehr markirt, je mehr Stoff seiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird. Der plastische Charakter fällt stärker in's Gewicht, der malerische faßt sich aus scheinbarer Zersplitterung zu schneidigerer Spitze zusammen. — Zu allen andern Quellen der Mannigfaltigkeit und prismatischen Kanten, durch die das einfache Licht des Charakters in das Bunte getheilt wird, kommt nun noch von subjectiver Seite die losgegebene Freiheit der Auffassung. Wie die Welt, die er darstellt, so ist ja auch der Geist des Künstlers ein vielseitigerer, vieltönigerer geworden. Hiemit erst haben wir den Inbegriff der Ursachen beisammen, wodurch in der Malerei nicht nur der einzelne Charakter für sich mannigfaltiger wird, sondern nun auch eine Unendlichkeit verschiedener Charakterbilder sich erzeugt, von denen jede eine Welt für sich ist. Im classischen Ideal war die Vielheit der Charakterwelt durch einen geschlossenen Kreis von Göttern und Heroen mit jener „zarten Linie der bloßen Modification des

Digitized by Google

Allgemeinen" beschränkt und gebunden. Ein solcher kann sich in der Malerei nicht bilden wie in der jenem Ideal innig angehörigen Sculptur. Wohl zeigt sich auf dem Standpuncte der mythischen Anschauung auch bei ihr ein Ansatz zu einem Gestaltenkreise stehender Typen, für deren Behandlung plastische Gleichmäßigkeit des Styls gefordert wurde; allein wie wenige sind deren gewesen: Christus, Paulus, Petrus, etwa noch Johannes, das ist im Grund Alles; und wie bald dringt auch in diese wenigen Typen die Individualität, die unendliche Verschiedenheit der Auffassung ein, bis sie endlich den transcendenten Gestalten-Auszug sprengt und in die ungemessene Vielheit der geschichtlichen Charakterwelt auflöst! Es geht dann die rein malerische und die mehr plastische Stylrichtung auseinander. Wir haben gesehen, daß auch die letztere zwar ein sparsameres Maaß des Besonderen und Individuellen, als die erstere, aber doch ein volleres, als die Bildnerkunst, ihren Gestalten zuwiegt; nun, da von der diese Züge beherrschenden Willens-Einheit die Rede ist, haben wir den Unterschied der zwei Style nach dieser Seite noch einmal in's Auge zu fassen. Wie die mehr bildnerische Richtung die empirischen Formen strenger reduzirt, so wird sie auch die sie beherrschende Kraft, den inneren ethischen Kernpunct einfacher auffassen. Das negativ Pathetische liegt ihr ferner, der ungetheilte Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein starker Wille als stetige positive Wärme die ganze persönliche Erscheinung ausfüllt, ist ihr Gebiet, der großartige Ernst einer einfachen männlichen Würde eine ihrer mächtigsten Wirkungen. Die ernsten Männergestalten der großen italienischen Meister, eines Leonardo da Vinci (vorzüglich im Abendmahl), eines Raphael (vorzüglich in den Stanzen und Tapeten) haben wir schon in anderem Zusammenhang (zu §. 679 und 681) angeführt und in gewissem Sinne plastische Naturen genannt. Und doch wie tief ist dieser Unterschied, wenn man insbesondere bedenkt, daß diese würdevolle Männerwelt aus der immer fließenden Quelle des realen Stoffgebiets geschöpft in's Unendliche fortsetzbar ist, während dort der Kreis geschlossen war! Vom streng malerischen Styl dagegen unterscheidet sich dieser mehr plastische nothwendig durch eine sehr bestimmte Grenze, wenn man den Begriff des Charakters im allgemeinen, nur formellen Sinne nimmt. Dann kann er ebensogut, als die Herrschaft des Willens über das Natürliche und angeborne Individuelle, auch eine Verhärtung oder zerstreute Entfesslung des letzteren, also ein blos Charakteristisches, das sich statt des Charakters ausgebildet hat, er kann sogar völlige Charakterlosigkeit bezeichnen. Wir haben auch diesen Stoff von der Sculptur abgewehrt (§. 625 Anm. 2); der plastische Styl in der Malerei wehrt ihn ebenfalls ab, der entgegengesetzte nicht. Der Jähzornige, Eitle, Geschwätzige, der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump, Windbeutel hat hier freien Eintritt;

Sophokles kann uns keinen Falſtaff geben, wohl aber Shakespeare. Nur bei dem großartig Böſen beginnt wieder Gemeinſchaft des Stoffes für beide Stylrichtungen. — Schließlich noch ein Wort über die Frage, wie ſich denn die Forderung, daß der Charakter Mittelpunct und Spitze der maleriſchen Aufgabe ſei, zu der Verſchiedenheit der Zweige verhalte, da der Maler doch nicht immer und überall Charakter darſtellen kann. Die Antwort iſt: wir werden vorerſt nur überhaupt verlangen, daß es der Malerei in keiner Epoche an der Ausbildung der Zweige fehle, wo der intenſive Charakter-Ausdruck ſeine Stelle findet: an kräftigem Anbau der Hiſtorienmaleri, des höheren, ernſten Genre, einer tüchtigen, gediegenen Porträtmalerei; das leichte, komiſche Genre, die verſchiedenen Uebergänge zwiſchen dieſem und der Hiſtorie mögen dann die kleinere, gemeinere, ungebundenere, grillenhaftere Charakterwelt mit freiem Humor ausbeuten. Ob derſelbe Künſtler ſowohl des einen, als auch des andern Gebiets mächtig iſt, davon kann ganz abgeſehen werden, wenn nur die Kunſt überhaupt außer einem Zeuxis, dem Ariſtoteles das Ethos abſpricht, auch ihren Polygnot aufzuweiſen hat, den er Ethographos nennt. Der Verfall iſt da, wenn der plaſtiſche Styl, zum Formalismus herabgekommen, jede Härte und Ecke zur ſüßen Welle abrundet und von einem Colorit unterſtützt wird, das jedes Mark der lebensvollen Miſchung im lauen Reize ſanfter Mitteltöne oder im abſtracten Effecte ungebrochener Hauptfarben auslöſcht. Daß freilich auch die leichteren Gebiete, welchen nicht direct die intenſive Charakterdarſtellung zuzumuthen iſt, in einem gewiſſen Sinne Charakter haben müſſen, dieß bedarf nach Allem, was vom Styl überhaupt und insbeſondere von der Wechſelwirkung der zwei Stylrichtungen geſagt iſt, keiner weiteren Ausführung. Das Charakterloſe ſoll nicht charakterlos, das Windige ſoll nicht windig dargeſtellt werden. Auch die Landſchaft ſoll charaktervoll ſein; der Unterſchied der Style in dieſem Gebiete verhält ſich zum Begriffe des Charakters nur ebenſo wie in der eigentlichen Darſtellung deſſelben Plaſtik und Malerei.

§. 686.

In der maleriſchen Compoſition wird dem Prinzip der linearen Gliederung die Einfachheit der Geltung entzogen durch die Wirkungen der mitdargeſtellten Umgebung, der Perſpective, namentlich aber des Lichts und der Farbe: das Gemälde iſt ebenſowohl eine Licht- und Farben-Einheit, als eine Linien-Einheit. Das äſthetiſche Gewicht kann mehr auf der erſten oder zweiten liegen, aber auch im letzteren Falle, wo entweder auf die Gegenſtände überhaupt oder auf die Schönheit ihrer Formen verglichen mit dem Werthe der all-

Digitized by Google

gemeinen Medien der höhere Werth gelegt iſt, ſind allgemeine Feſtſtellungen von ſolcher Beſtimmtheit, wie in der Plaſtik, nicht möglich.

In der Herrſchaft der Linien-Verhältniſſe bei der bildneriſchen Compoſition haben wir einen Ausdruck ihrer innern Verwandtſchaft mit der Baukunſt gefunden (§. 626, 1.). Man ſagt nun wohl auch von einem Gemälde: es baut ſich ſchön, aber es muß ſich nicht nothwendig ſchön bauen; wenn Anderes, was neben der Linienbildung die Harmonie des Ganzen zu begründen hat, auf eine befriedigende Weiſe wirkt, ſo mögen die Linien an ſich immerhin weniger ſchön, im Einzelnen ſelbſt nicht ſchön, ja unſchön ſein, man ſagt dennoch nicht: es baut ſich nicht ſchön, weil man von dem ſich Bauen jetzt abſieht; tritt aber dieß Andere nicht als Erſatz ein, dann ſagt man es. Als das erſte Moment, das die Aeſthetik der Linie beſchränkt, führt der §. die mitdargeſtellte räumliche Umgebung auf. In Raphaels Schule von Athen treten Plato und Ariſtoteles als die Hauptfiguren hervor; ſie ſtehen auch oben auf der Treppe, über welche die ganze Compoſition ſich ausbreitet, aber nicht allein, ſondern umgeben von Schülern und weiteren zur Seite aufgeſtellten Gruppen. Nach plaſtiſchem Geſetz müßte ihre Bedeutung viel entſchiedener durch die Wirkung der Höhe ausgedrückt ſein, ſie müßten weit beſtimmter die Spitze einer ungefähren Pyramide darſtellen. Nun aber wölbt ſich über dieſer oberſten Gruppe die prachtvolle Halle und das Auge fühlt die herrliche Wölbung wie eine Art von räumlich dargeſtellter Erweiterung der geiſtigen Größe der zwei Hauptfiguren. Natürlich wird dieſe Art von Zuwachs noch eine beſondere Bedeutung durch die Beleuchtung und Farbe erhalten können, von welcher vorerſt noch nicht die Rede iſt. Das zweite Moment iſt die Perſpective. Wir haben geſehen, wie ſie mit ihren drei Gründen zu den Abſtufungen und Arten der Idealität ſich verhält: in gewiſſer Weiſe idealiſirt die Ferne, in gewiſſer die Nähe, dieſe im Sinn der kräftigen Behauptung des in ſich geſchloſſenen Daſeins, jene im Sinn der Auflöſung in das Unendliche. In der Sculptur wird die höhere Bedeutung einer Perſon äußerlich in den Raumverhältniſſen durch die Höhe und durch die Stellung in der Mitte, im Relief auch durch Stellung an den Enden einer Reihe ausgedrückt; in der Malerei aber muß dieſes plaſtiſche Geſetz eben durch die hinzugetretene Richtung in die Tiefe auf's Mannigfaltigſte modificirt werden. Freilich iſt dieß nach Zweigen verſchieden; in der Landſchaft wird in der Regel die höchſte Wirkung in der Ferne ſich ſammeln, in der thieriſchen und menſchlichen Darſtellung wird es dabei bleiben, was wir ſchon aufgeſtellt haben, daß die bedeutenderen Individuen den Vordergrund oder näheren Mittelgrund einnehmen; die Ferne wird uns alſo hier die Aufſuchung einer ungefähren Beſtimmung des Compoſitions-

geſetzes in der Beziehung der Höhe und Breite weniger erſchweren. Die Bedeutung der Ferne iſt es nun aber, die uns unmittelbar auf die Farbe führt, denn ſie vollendet ſich ja erſt durch die Luftperſpective, durch Licht und Farbe überhaupt: ſoll ſie ideal wirken, dem auf den Hintergrund verwieſenen Gegenſtand das höchſte Intereſſe leihen, ſo muß Beleuchtung und Ton ihn heben, wie z. B. die in der Abendſonne glühenden Bergesgipfel am äußerſten Horizont. In Licht- und Farbengebung hebt ſich die Zeichnung beziehungsweiſe auf: ſo hebt ſich denn auch die Compoſition als räumliche Anordnung beziehungsweiſe in die Compoſition als Farben-Ordnung auf, vollendet ſich erſt in ihr. Wir ſagen: beziehungsweiſe, und auch der §. ſtellt nichts Abſolutes auf, ſondern beſchränkt ſich auf ein „ſowohl, als auch". Schleiermacher urtheilt anders; er ſetzt das Ganze der Malerei in die Licht- und Farbengebung, er ſagt, die ganze Erfindung werde nur beſtimmt durch die Darſtellung der Geſtalten in den Verhältniſſen des Lichts (Vorleſ. über d. Aeſth. S. 527. 528). Er ſetzt alſo Geſtalten voraus; aber wenn er gerade an dieſer Stelle beſonders betont, was er übrigens als für alle Kunſt geltend behauptet, daß es nämlich nicht auf den Gegenſtand und ſeine Wirkung („das Ethos") ankomme, ſo kann ſolche ausdrückliche Hervorhebung eines allgemeinen Satzes an dieſer Stelle nur den Sinn haben, daß mit dem Intereſſe der Gegenſtände auch das Intereſſe der Linear-Schönheit in der maleriſchen Compoſition rein aufgehen ſoll. Dieß iſt nicht richtig, ſondern heißt der Partei der einſeitigen Coloriſten beitreten, von der wir in §. 676 geſehen haben, wie ſie ſich durch ihr Prinzip bis zum Nihiliſmus, zur Romantik der gegenſtandsloſen Stimmung treiben läßt. Es ſind mehrere Fälle möglich: in jedem derſelben wird die lineare Compoſition relativ unſelbſtändig, in keinem ſo ganz gleichgültig, wie es bei ſolcher extremen Auffaſſung ſcheint. Wir heben, indem wir dieſe Fälle unterſcheiden, den im §. zuletzt aufgeführten hier als den erſten hervor, weil er in vollem Gegenſatze zum einſeitig coloriſtiſchen Standpuncte ſteht: es iſt der, wo auf den Gegenſtänden, d. h. den geſtalteten Körpern, nicht nur überhaupt noch poſitives Gewicht liegt, ſondern auch gefordert wird, daß ſie ſchön in der Form ſeien. Daß nach Maaßgabe des Stoffes und gemäß der Berechtigung, die dem plaſtiſchen Style zukommt, dieß ſo ſein kann, ohne daß darum im Geringſten ein pathologiſches Intereſſe auf den Stoff an ſich fällt, bedarf gewiß keines Beweiſes. Wie ſehr nun auch hier das Geſetz des linearen Aufbaus durch die Geltung der Licht- und Farbenverhältniſſe alterirt wird, erhellt z. B. daraus, daß ſelbſt in einer Landſchaft plaſtiſchen Styls alle bedeutenderen Körper ſich in den einen oder andern Winkel der viereckigen Fläche zu einem ungefähren Dreieck zuſammendrängen können, während die andere Seite relativ leer, flach bleibt; dadurch iſt alle Schönheit der Architektonik,

Digitized by Google

alles Gleichgewicht auf's Tiefſte verletzt, allein dieſe Verletzung wird dadurch aufgehoben, daß auf die andere Seite, in die von Gegenſtänden faſt leere Wagſchaale das ganze Gewicht der Lichtwirkung fällt, wie z. B. in der herrlichen Landſchaft Claude Lorrains in Dresden: hohe, gewaltige Fels- und Gebirgs-Gruppe, mit einem Vulcan im Hintergrund, rechts, links nur die Meeresfläche, aber herrliche, kühlend friſche Morgenbeleuchtung. Trotz dieſer Durchkreuzung des räumlichen Rhythmus durch einen Rhythmus ganz anderer Art wird aber für die Seite, auf welcher die Fülle der Gegenſtände ſich gruppirt, in dieſem Styl eine Wohlordnung gefordert, ein harmoniſcher Aufbau der Linien durchgeführt, von andern Compoſitionen nicht zu reden, wo das Ganze nach allen Seiten ſich ſo ſchön baut, daß es ſelbſt ohne Farbe durch den Rhythmus der Formen Auge und Sinn erfreuen müßte. Von dieſem Fall unterſcheiden wir einen zweiten, wo die Gegenſtände überhaupt noch poſitive Geltung behaupten, aber das äſthetiſche Intereſſe ſich aus der Schönheit der Formen herauszieht und dem Ausdrucke zuwendet, wie er ſich durch individuelles Gepräge vertieft und ſteigert. Es wird noch darauf geſehen, wie die Maſſen im Ganzen und Großen ſich bauen, aber nicht mehr der edle Fluß der Linie gefordert; das Colorit thut ſich bereits als die bedeutendere Macht hervor, die Stimmung beginnt in den Vordergrund des Intereſſes zu treten: wir befinden uns im ächt maleriſchen Style, der jedoch dem plaſtiſchen noch gewiſſe poſitive Zugeſtändniſſe macht. Endlich aber erhält das rein maleriſche Element entſchieden das Uebergewicht, die äſthetiſche Geltung der allgemeinen Medien in ihrer Durchdringung mit der Localfarbe überflügelt die der Gegenſtände. In einer kleinen Landſchaft der Leuchtenbergiſchen Galerie von Ruysdael ſah man von Gegenſtänden faſt nichts: eine grasbewachſene Ebene mit einem Wege, ein paar ferne Windmühlen, im Hintergrunde etwas von der Stadt Harlem; es war die Luft, der Himmel, der matte Sonnenſtrahl, der ſich zur Erde ſchleicht, der Ton, die wunderbar anziehende Melancholie der gedrückt nebligen Stimmung, worin der ganze Accent des Bildes lag. Wiegt nun das Colorit in dieſem Grade vor, ſo fragt man allerdings nach der linearen Anordnung als ſolcher nicht mehr, ſie iſt von vornherein ganz nur in Rückſicht auf die in den allgemeinen Medien liegende Wirkung componirt; doch nicht ſo ganz verſchwindet ſie hinter dieſer, daß ſie und mit ihr die Bedeutung der geſtalteten Körper gleichgültig würde, wie denn in dem angeführten Beiſpiel der Künſtler recht mit tiefem Sinn die Linien ſeiner öden Fläche, des brüchigen Wegs u. ſ. w. angeordnet hat, um uns Luſt zu erregen, hinzuziehen durch den Nebel nach der fernen Stadt und zu ſehen, wie es ſich doch auch in der umflorten Luft des feuchten Flachlandes behaglich leben läßt. Aus dem Allem folgt, daß lineare und coloriſtiſche

Digitized by Google

Composition in verschiedene Verhältnisse zu einander treten können, daß jene in verschiedenen Graden, irgendwie immer, wiewohl niemals bis zur absoluten Unterdrückung die Selbständigkeit ihrer Geltung an diese verliert. Daher vertheilt sich denn in der Lehre von der Malerei, was über die Composition zu sagen ist, an zwei Stellen: ein Haupttheil davon ist schon in dem Abschnitt über Schattengebung und Farbe enthalten, indem dort gezeigt werden mußte, durch welche Mittel die Harmonie in dieser Beziehung zu bewerkstelligen ist; der andere Theil aber, der hier folgt, ist mehr negativ, als positiv, und hat vor Allem darzuthun, daß und warum über die lineare Seite der Composition nur Weniges festzustellen übrig bleibt. Gewisse ungefähre Bestimmungen müssen jedoch möglich sein und wir werden dieselben aufsuchen, nachdem erst ein Punct beleuchtet ist, aus welchem sich noch weitere Einschränkungen ergeben.

Zum Schluß ist hier noch ein Wort über Schleiermachers Behauptung zu sagen, daß es überall auf den Gegenstand nicht ankomme. Er hat den Werth des Stoffs im Verhältniß zum Werthe der Form überhaupt im Auge; diese Frage ist eigentlich eine andere, als die, wovon es sich hier handelt: man mag von jenem Verhältniß im Allgemeinen denken wie man will, so kann man doch anerkennen, daß im Gemälde die Gegenstände mehr Bedeutung haben, als Schleiermacher ihnen zuschreibt, denn dabei handelt es sich, wie schon gesagt, von gar keinem stoffartigen Interesse, das diesen Gegenständen beigelegt würde, als ob der Anschauende nun mit Liebe oder Haß dem Inhalte des Dargestellten sich zuwenden und darüber die Kunstform vergessen sollte, sondern es handelt sich von mehr oder weniger Geltung der Gegenstände als gestalteter Körper ganz innerhalb der Kunstform und des reinen Kunst-Interesses gegenüber der Geltung der allgemeinen Medien. Man könnte ja Schleiermacher vorwerfen, er wende nun dieser Seite, da er alles Gewicht auf sie allein legt, ein pathologisches Interesse zu, allein dieß wäre eine Erschleichung, denn er hat sich nur darin geirrt, daß er durch Verschleppung einer allgemeinen Frage gegen die eine der zwei Seiten eines rein ästhetischen Verhältnisses ungerecht geworden ist. Weil aber allerdings in der Farbe ein Anreiz zu pathologischer Wirkung überhaupt nahe liegt, so mag über diese allgemeine Frage, obwohl wir sie längst hinter uns haben, hier noch einmal ausdrücklich auf §. 15, Anm. 1, §. 19 Schluß d. Anm., §. 55, Anm. 2, auf die zweimal aufgenommene Darstellung des Verhältnisses des Schönen zum Guten und Wahren, ferner auf §. 236, Anm. 3, §. 381, Anm. 2, §. 393, Anm. 1 verwiesen werden, um in Erinnerung zu bringen, in welchem Sinne das Object, d. h. der Gehaltwerth des Stoffs im Schönen niemals gleichgültig sein kann. Dieser Gehaltwerth geht in die reine Form auf, es ist aber nicht gleichgültig, was aufgegangen ist. Der Maler kann

Digitized by Google

ſowohl durch Farbenreiz, als durch Form und Bewegung unſer Gefühl verkehrter Weiſe zu dem hinlenken, was ſinnlich oder ſittlich am Gegenſtande unſerer Vorliebe entgegenkommt oder unſere Abneigung weckt, aber wenn er dieß unterläßt, wenn er vielmehr jeden Gegenſtand ſo behandelt, daß wir im Einzelnen ein Ewiges dargeſtellt ſehen, ſo darf darum innerhalb dieſer allgemeinen Durchläuterung doch keineswegs überſehen werden, wie die Gegenſtände in ſpezifiſch verſchiedener Art, Tiefe und Fülle das Ewige ausdrücken. Und ſo iſt es denn auch nicht einerlei, ob das maleriſche Licht auf Waſſer oder Land oder Bäume oder Menſchen fällt, und darum auch nicht einerlei, in welchen Linien-Verhältniſſen dieſe Geſtalten ſich darſtellen. Nur ſoviel ſehen wir zunächſt, daß über dieſe Verhältniſſe ſich noch weniger Feſtes beſtimmen läßt, als in der Plaſtik.

§. 687.

1. Die Aufzeigung innerer Geſetze in der Compoſition wird auch dadurch erſchwert, daß die Form der Umgrenzung eines Gemäldes keineswegs immer durch rein künſtleriſche Gründe, ſondern ebenſo häufig durch die Geſtalt der 2. Wandfläche beſtimmt wird, welche es zieren ſoll. Im innern Weſen der Malerei iſt es begründet, daß die äußerſte Grenze ihres Werks durch eine beſondere Einfaſſung bezeichnet wird.

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt trat uns deutlich und einfach der Unterſchied einer Länge-Compoſition und einer Pyramiden-ähnlichen Höhe-Compoſition entgegen; das quadratiſche Feld bei einer Gattung des Reliefs (nebſt Medaillon-Form) ſtand in der Mitte. Da die Malerei auf der Fläche darſtellt wie das Relief, aber durch die Tiefe, die ſie voraus hat, ihre Gruppen mehr verflechten, Gegenſtände aller Art enger verbunden darſtellen kann, als dieſes, ſo wird im Allgemeinen das regelmäßige Viereck, auf welchem, namentlich in der Metope, auch das Relief zu geſchloſſeneren Gruppen ſich zuſammenzieht, zur herrſchenden Durchſchnitts-Form werden; und damit ſcheint wenigſtens eine Anknüpfung gegeben für den Verſuch, ein Geſetz der Anordnung der darzuſtellenden Gegenſtände aufzufinden. Wären nun die unendlichen Abweichungen von dieſer mittleren Form nur durch innere Gründe bedingt, ſo wären dieſe zunächſt in ihren Hauptmomenten zu ſuchen und ſo ſcheint der Weg zur Aufſtellung feſter Beſtimmungen über die Compoſition ohne weitere Unterbrechung eröffnet: in der Landſchaft z. B. entſteht Ueberhöhung des Vierecks, wenn die Darſtellung des Luftlebens zur Hauptſache wird, im Genre und in der Hiſtorie dann, wenn Gruppe oder Gruppen ſich

Digitized by Google

ſo zuſammenſchließen, daß ihre Vereinigung auf den Gliederbau Einer Geſtalt hinweiſt, wie ihn das Porträt gibt, nur daß nothwendig die Baſis ſich mehr ausdehnt; andere künſtleriſche Bedingungen ziehen umgekehrt das Viereck in die Länge bis zum Relief-artigen Streifen, man würde auch hier ein Ungefähres über die damit zugleich gegebene Art der Anordnung im Bilde zu beſtimmen ſuchen u. ſ. w. Allein die Motive ſind ja ebenſo häufig zunächſt rein äußerlich gegeben, als frei vom Künſtler beſtimmt, damit bringt eine Mannigfaltigkeit von Formen ein, welche gar nicht weiter verfolgt werden kann. Bei der Freske iſt die architektoniſche Fläche in unendlich verſchiedenen Figuren, ſelbſt Dreiecken, Kreis-Ausſchnitten jeder Art und Abſchließungen derſelben mit der geraden Linie gegeben; für das Oelbild iſt es nicht nur eine beſondere Conſtruction wie der Hochaltar, ſondern in monumentalen oder Privatgebäuden ebenfalls die Dehnung der Wand, was oft genug die Grundgeſtalt beſtimmt; die Venetianer z. B. haben ganz beſonders die Längen-Compoſition geliebt und demgemäß die Figuren mehr auseinandergezogen, als ſtreng verbunden, eine ſtarke Neigung, gebückt Anbetende aufzureihen, hängt damit zuſammen und bei einem Baſſano läuft dieſe Neigung zuletzt dahin aus, daß er durchaus ſeine Figuren zur Erde bückt und drückt: dieſe Neigung der Schule ſcheint durch die häufige Aufgabe, die langen Wände der Palaſtſäle mit großen Gemälden zu ſchmücken, veranlaßt zu ſein. So mögen ſich ſtehende Gewohnheiten bilden, im Allgemeinen jedoch wird frei nach Maaßgabe der einzelnen Aufgabe die äußere Bedingung dem Künſtler zu einem innern äſthetiſchen Motive werden, wofür es wohl kein höheres Beiſpiel gibt, als die Compoſition der ſixt. Madonna Raphaels, wo mit der überhöhten Form der Prozeſſionsfahne einer der erhabenſten Kunſtgedanken aller Zeit im Geiſte des Künſtlers zuſammenwuchs; allein die Umbildung eines äußern Motivs zu einem innern verändert nichts an der unberechenbaren Natur des erſtern, wie ſie in der Mannigfaltigkeit der Zufälle liegt, und ſomit miſcht ſich hier eine neue Beziehung ein, wodurch die Seite der Compoſition, die etwa durch allgemeine Sätze beſtimmbar iſt, mit einer breiten Schichte von Unbeſtimmbarem umlagert wird.

2. Das Bildwerk nimmt ſich wie alle Kunſt ein Stück Welt und erhöht es zum Ausdruck des Weltganzen, aber da es nul- mit der geſchloſſenen organiſchen Geſtalt zu thun hat, ſo ſchließt ſich dieſe, zufrieden, durch ein Poſtament vom gemeinen Boden getrennt zu ſein, durch ſich ſelbſt, durch ihre Kunſtform von der Welt ab. Die Malerei aber, da ſie zu den Geſtalten ihren Raum gibt, ſtellt im engeren Sinn einen Ausſchnitt aus der Welt vor uns hin; gerade, weil ſie die organiſche Geſtalt nicht aus ihren Umgebungen herausſchneidet, muß ſie da durchſchneiden, wo doch das Object (Erde, Waſſer, Luft u. ſ. w.) continuirlich weiter läuft.

Digitized by Google

Welche beſondere Schwierigkeit hiedurch für die Compoſition entſteht, darüber vergl. §. 501, wo die richtige äußere Begrenzung als letzte Pflicht derſelben aufgeſtellt und gerade auch am Beiſpiel der Malerei erläutert iſt. Daß es nun gerade an dieſer Grenze, wo die Fläche des Gemäldes endigt, genug ſei, um einen Ausſchnitt des Lebens zu geben, der künſtleriſch ſo beſchaffen iſt, daß man die gemein empiriſche Unendlichkeit des Vorbilds darüber vergeſſen kann, das bezeichnet der Rahmen, der mit der Frage über Grundformen der Compoſition, von der es ſich hier eigentlich handelt, natürlich nichts weiter zu thun hat, weil er nur die ſchon fertige Grundform noch weiter bezeichnet, von dem wir aber hier Einiges ſagen, weil er doch keineswegs bedeutungslos iſt. Er gibt zunächſt der Grenze Nachdruck für das Auge, er unterſtützt durch ihre Hervorhebung die Phantaſie, ſich loszuſagen von den empiriſchen Objecten des Auges, er gleicht einer Fenſter-Einfaſſung, die uns mit deutlichem Rande unſern gewöhnlichen Wohnraum von der Oeffnung unterſcheidet, durch die wir in eine ſchöne Landſchaft hinausſchauen, nur daß es ſich hier von dem Blick in eine andere, eine ideale Welt handelt. Man kann es auch umkehren und mit Hegel (Aeſthetik Th. 3 S. 79) ſagen, er ſtelle die Thüre der Welt dar, durch welche die ideale Erſcheinung zu uns in die gemeine Welt hereinſchreitet. Es iſt dadurch begründet, daß er eine kräftige, nachdrückliche Form haben ſoll, damit er die Grenze zweier Welten hinlänglich markire; aber auch ſchön ſoll er ſein, er ſoll ausdrücken, daß die empiriſche Welt den Saum, an welchem ſie den Ausblick in die ideale öffnet, feſtlich ſchmückt oder daß die hereinſtrahlende Idealwelt dieſen Saum mit ihrem Lichte ſtreift. Der Goldglanz eignet ſich ganz beſonders für dieſen Ausdruck. Natürlich aber darf die Pracht nicht ſoweit gehen, daß das Verhältniß ſich umdreht, indem der Saum der empiriſchen Welt ſo eitel ſich aufputzt, daß der empfangende Theil den hohen Gaſt überglänzt. Nähere Erörterung der Frage, wo dunkler Rahmen beſſer angebracht ſei u. ſ. w., iſt gar nicht außer Zuſammenhang mit dem ächten Kunſt-Intereſſe, würde aber hier zu weit führen.

§. 688.

Aus dieſen Gründen läßt ſich die Art der Anwendung, welche die allgemeinen Compoſitionsgeſetze in der Malerei finden, nur in folgender Hervorhebung einzelner Puncte ausdrücken. In der Darſtellung einer einzelnen Geſtalt iſt der Formen-Rhythmus, wie er im Rhythmus des Lichts und der Farbe noch ſeine äſthetiſche Geltung behauptet, durch den Organiſmus gegeben. Für die Zuſammenſtellung mehrerer ergibt ſich auf dem Standpunct unentwickelter, bei der zweiten Stoffwelt einfach verharrender Kunſt, der zwar auch in die Zeit der

Digitized by Google

Reihe sich fortsetzt, ein Gesetz architektonischer Symmeterie, welches naturgemäß die, auch in mancherlei Veränderungen doch sichtbar zu Grund liegende, Pyramidalform begründet.

Es lassen sich also nur in einem unendlichen Gebiet einzelne Linien ziehen, Anhaltspuncte geben, wir können über den einfachen Satz, daß die einzelnen Gesetze, welche in der Aufgabe der Composition enthalten sind und die wir im betreffenden Abschnitte (§. 494 ff.) entwickelt haben, nun auch auf die Malerei Anwendung finden, und über die Aussage, daß die lineare Seite der Composition durch die Harmonie der Licht- und Farbengebung, so wie durch die andern genannten Momente wesentlich modificirt und aus der ersten Rolle verdrängt wird, nur um wenige Schritte hinausgehen und nur unter beständigen Vorbehalten uns näher orientiren. Auch dieses beschränkte Maaß näherer Bestimmung ist nicht möglich, ohne die Geschichte, die Zweige, die Stylrichtungen unserer Kunst sogleich zu berücksichtigen. Da begegnet uns denn zuerst eine Form, die zwar bleibend ist, aber uns hier insbesondere in einer bestimmten geschichtlichen Gestaltung interessirt: das Aufstellen einer einzelnen menschlichen Figur. Zunächst gilt von ihr dasselbe, was von der einzelnen Statue (vergl. §. 626, 2.), aber in dem Grade modificirt, in welchem die Malerei sich zur Entfaltung ihrer spezifischen Mittel ausbildet: der Rhythmus der Linie, insbesondere in der Bewegung als Contrastwirkung der Glieder ausgebildet, wird durch den hinzugegebenen Grund, Farbe und Ausdruck einer läßigeren, blos relativen Berücksichtigung anheimgegeben. Man gestattet nichts Verletzendes, wie z. B. ein unmotivirtes Vernachläßigen des Gegensatzes von Standfuß und Spielfuß, aber man fordert keine gemessene plastische Stellung. Eigentlich handelt es sich, sofern von einer bleibenden Form die Rede ist, fast allein vom Bildniß, denn wir werden sehen, daß das einfache Hinstellen einer einzelnen Gestalt außerhalb des Porträtzwecks streng genommen unmalerisch ist, und hier eben sind kleine zufällige Bewegungen erlaubt, die sich der strengeren plastischen Bindung entziehen, und große, die zu imposanten Parallelen der Glieder führen, ausgeschlossen. Dagegen hat nun die alterthümliche Malerei auch höhere historische und mythische Gestalten einfach statuarisch hingestellt, ihnen eine plastische Ruhe gegeben und mit richtigem Instinct auch die entsprechende Art eines gebundneren, gehaltneren Rhythmus durchgeführt. Solche Figuren stehen sich allerdings gewöhnlich bei cyklischen Anordnungen entsprechend gegenüber, bilden reliefartige Reihen, natürlich nicht in Profilstellung, wie im Relief. Dieselbe mythische Anschauung, welcher dieß Verfahren im Allgemeinen angehört, hat sich aber eine Reihe von Aufgaben gebildet, worin ein der

Digitized by Google

Plastik verwandtes, mit dieser auf das architektonisch Symmetrische zurückführendes Gesetz sich ganz natürlich ergab. Es war namentlich die Vorstellung, als sei der Lufthimmel die Wohnung eines Reiches transcendenter Gestalten, welche das Motiv hiezu darbot: aus den geöffneten Wolken erscheint Maria, Christus, Gott Vater, unten auf der Erde gruppiren sich in einer natürlichen Gegenüberstellung andächtige Menschen: eine Symmetrie, die auf dem einfachsten Wege zur Pyramidalform führt, indem die trennende Mitte des Gegenüberstehenden als göttliche Erscheinung über diesem in der Höhe schwebt. Auch das Thronen mythischer Gestalten gehört hieher, das ebenso einfach durch die seitliche tiefere Stellung anbetender Menschen oder Heiligen eine pyramidale Anordnung motivirt. Die mythische Vorstellungsweise fällt mit der unreifen Kunst zusammen, welche die eröffnete Richtung der Tiefe und die Art der Idealität, die hiedurch vermittelt wird, noch nicht zu benützen weiß; keine Entwicklung nach dieser Seite durchkreuzt daher den Zug der Composition in die Höhe von der Erde in die Luft. Durch stärkere Bevölkerung der letzteren kann das pyramidale Schema mehrfach in weitere, mannigfache Figuren bildende Gegenüberstellungen auseinandergehen, ohne dadurch als herrschende Grundform zu verschwinden. Uebrigens gibt die reife Kunst die mythische Anschauung noch nicht auf. In Raphaels Disputa erhalten wir dadurch das Beispiel einer besonders merkwürdigen architektonischen Composition: auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein symmetrisches Gegenüber von Kirchenlehrern nebst Laien, im Ganzen einen nach oben gebogenen Kreisausschnitt darstellend, da sich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis sitzender Erzväter, Apostel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das symmetrische Gegenbild des untern. Auch dieser Kreisausschnitt besteht übrigens aus zwei symmetrischen Hälften, denn in der Mitte ist er durch einige Wolken getrennt, in welchen, selbst wieder symmetrisch, vier Engelknaben schweben. Darüber erscheint nun Christus mit Maria und Johannes zur Seite, über diesen Gott Vater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abschluß, dessen Basis die zwei untern Gestaltenkreise bilden. Dieser Abschluß bildet ebenfalls wieder eine symmetrische Gruppe und überdieß schweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, sind symbolisch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Gestalt des heil. Geistes, der Taube, die unter der Figur Christi schwebt, auf die Hostie niederschießen, die auf dem Altare sich befindet. Man sieht nicht leicht eine mehr geometrische Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derselben einen solchen Triumph über das starre architektonische Gesetz durch wunderbare Großheit in den

Digitized by Google

Gestalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechslung in den Bewegungen. Ein einfacheres, besonders klares Beispiel symmetrisch pyramidaler, mythischer Anordnung ist die sixt. Madonna. Die Composition des jüngsten Gerichts, wie sie durch Orcagna im Campo santo zu Pisa als Muster festgestellt und von M. Angelo zur furchtbarsten Handlung belebt ist, zieht das Pyramidale in der Grundform, das sich hier ebenfalls aus dem mythisch geöffneten Himmel über der Erde, aus den aufschwebenden Seligen links, abstürzenden Verdammter rechts vom Zuschauer ergibt, durch Kreise von Verklärten und Engeln, die sich oben seitlich neben der Gruppe Christi, Mariä und Johannis ausbreiten, durch darüber schwebende Engel vielgestaltiger, doch im Wesentlichen durchaus symmetrisch auseinander. In neuerer Zeit sehen wir aus der mythischen Auffassung ebenfalls eine gebundenere, geometrische Art von Anordnung und Pyramidalform sich ergeben. So z. B. in Kaulbachs „Zerstörung von Jerusalem": im Tempel symmetrisch durch den Altar getrennt, welcher die Mitte bildet, vor welchem der Hohepriester sich ermordet, um welchen Gruppen der Hungernden, Verzweifelnden sich gebildet, links die nach dem brennenden Allerheiligsten zurückgedrängten Zeloten, rechts die eindringenden Römer, Titus an der Spitze; diese Symmetrie der menschlich natürlichen Handlung wird nun nach oben in stumpf pyramidalem Gipfel abgeschlossen durch die Propheten in Wolken, nach unten wird sie verdoppelt durch den von Furien fortgepeitschten ewigen Juden links, die abziehenden, von Engeln geleiteten Christen rechts. Die phantastische, doch großartige Composition der Hunnenschlacht zeigt ebenfalls, wie sich, wenn der Zug der Handlung in die Luft geht, immer eine pyramidenähnlich abgeschlossene Symmetrie von selbst ergibt.

§. 689.

Die ausgebildete Malerei ist in Gefahr, die aus §. 686 sich ergebende Freiheit der räumlichen Anordnung zu mißbrauchen und durch Verwirrung der Gegenstände, insbesondere durch solche, die aus einem Uebermaaß im Umfange des Dargestellten entsteht, in den Fehler der unruhigen Composition zu verfallen. Ein Gesetz der Vertheilung und Bindung, wodurch diesem Uebel begegnet wird, muß bestehen, obwohl nun die Style und Zweige sich spalten.

Die ausgebildete Malerei ist diejenige, welche erkannt hat, daß in der ganzen Natur des malerischen Verfahrens die Forderung liegt, alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit hereinzuversetzen, also das Naturgesetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor sich gehen, menschlich gebildete Gestalten auf Wolken stehen und sitzen zu lassen u. s. w. Sie *kann*, wie wir gesehen, noch diese mythischen

Digitized by Google

Motive walten laſſen und dann genießt ſie den Vortheil jener ſich von ſelbſt darbietenden architektoniſchen Anordnung, aber ſie ſteht nicht auf dem wahrhaft maleriſchen Boden. Je ſtärker das Gefühl dieſes Bodens iſt, deſto gewiſſer wird ſie, wie wir im andern Zuſammenhange ſchon berührt haben, ſelbſt noch in der Epoche der Herrſchaft der zweiten Stoffwelt die Scenen aus derſelben ganz in die menſchlich vertraute Wirklichkeit, Umgebung und ganze Bedingtheit hereinrücken, endlich aber ſie ganz aufgeben und bei der urſprünglichen Stoffwelt verweilen. In dieſer iſt nirgends der Zuſammenhang zerriſſen, ſondern ſteht Alles in Beziehung; es iſt nichts Leeres zwiſchen Gegenſtand und Gegenſtand, kein „Loch in der Natur"; der Maler kann alſo nicht, um eine einfach klare ſymmetriſche Anordnung durchzuführen, beliebige Puncte auf ſeine Fläche ſetzen, die ohne Rückſicht auf das Geſetz der Schwere ſich in die Höhe übereinander aufpflanzen. Wie er denn nun erkannt, daß er ein Ganzes von feſten Geſtalten, Umgebung, allgemeinen Medien in unzerriſſen beziehungsreichem Zuſammenhang darzuſtellen hat, ſo kann er ſich leicht von jedem Geſetze ſtrengerer Anordnung entbunden glauben: er kann meinen, weil die Art der Bindung der Vielheit zur Einheit durch die Verſchlingung mannigfacher Fäden ſich einer beſtimmteren Nachweiſung entzieht, es beſtehe eine ſolche Pflicht gar nicht. Daher ſtellen wir den wenigen Linien, durch die wir dieſe Pflicht, ſo weit es möglich iſt, zu formuliren ſuchen, die Warnung vor der Unruhe in der Compoſition voran; denn in dieſe Scylla geräth der Maler, wenn er die Charybdis der Einförmigkeit, zu welcher freilich eine ſculptur-artige Bindung ihn führen würde, in ſteuerloſer Fahrt vermeidet. Wir hätten auch bei der Bildnerkunſt dieſen organiſchen Fehler beſprechen können; er fällt aber vorzüglich da in's Auge, wo die größere Freiheit der ganzen Kunſtweiſe durch die lebhaftere Wirkung der Darſtellungsmittel ſich breiter und kecker ausſpricht. Da der bewegte Charakter der Malerei ſich in der Farbe concentrirt, ſo wird allerdings der Eindruck der Unruhe namentlich dann entſtehen, wenn den Forderungen nicht entſprochen wird, die wir an die Farbengebung geſtellt haben, wenn die Localfarben keine Accorde bilden, wenn ſie in unverarbeiteter Grellheit herausſchreien, wenn kein über das Ganze ergoſſener Ton ſie dämpft und zuſammenhält oder ſtatt des Tons eine neue grelle Farbenwirkung in Licht und Luft hereinbricht. Doch hat man, wenn von Unruhe die Rede iſt, ebenſoſehr, ja noch häufiger die Unruhe in der Anordnung der Gegenſtände im Auge, denn daß die Farbe harmoniſch ſein ſoll, verſteht ſich weit mehr von ſelbſt, als daß die Seite, die ihr mehr oder minder untergeordnet iſt, nämlich die Welt der Formen und Linien, zur beruhigenden Ordnung gebunden ſein ſoll, jene Harmonie ſcheint dieſe zu erſetzen, eben aber, daß die ferner liegende Verpflichtung doch auch Ver-

Digitized by Google

pflichtung ist und ihre Vernachläßigung sich peinlich zu fühlen gibt, das betont man dadurch, daß man einen Namen, der zwar auch der Disharmonie der Farbe gilt, mit besonderem Nachdruck auf sie anwendet. Beide Seiten hängen aber ja innerlich auch zusammen: die Farbe soll ja mit der Bedeutung, also auch der Ordnung der Gegenstände im Einklang sein und schwerlich wird, wer in der Linear-Composition unruhig wirkt, in der Farbe ruhig wirken. Der Ausdruck ist übrigens so treffend, daß er verständlich ist, noch ehe wir die Gesetze deutlicher zu bestimmen suchen, deren Verletzung er bezeichnet: Auge und Geist muß beunruhigt werden, wenn die Gegenstände in loser Zerstreuung herumtaumeln oder in allzuengem Knäuel sich verwickeln, wenn man das Einzelne zu Gruppen zusammenlesen, wenn man in der Gruppe Theile, Gestalten, Arme und Füße auseinanderlesen muß, wenn die Linien der Haupt-Umrisse sich fliehen und nicht wiederfinden, oder in chaotischem Wirrsal, in zerrissenem Zickzack zusammenstoßen. Die speziellere Ursache solcher Verwirrung muß nicht, aber kann liegen in einer Verletzung derjenigen Aufgabe, die wir unter den Compositions-Gesetzen zuerst aufgeführt haben (§. 495. 496): der Einhaltung des Maaßes im Umfang. Der Maler ist so frei in der Vereinigung vieler Gegenstände zu Einem Bilde, daß er im Uebermuth leicht allzuviele hereinnimmt, müßige Figuren, allzu locker verbundene, störende Episoden einführt, und wie dieß den idealen Eindruck nicht zur Einheit gelangen läßt, so muß es sich auch dem Auge als ein in Linien Unvereinigtes aufdrängen. Die Oekonomie in diesem Sinne setzt ein klares und volles Gefühl des geistigen Einheitspunctes der Aufgabe voraus, das mit einem Gefühle räumlicher Wohlordnung im Künstler innerlich zusammenfallen muß; dieß führt aber unmittelbar zur Oekonomie überhaupt, auch abgesehen von dem Zuwenig oder Zuviel im Maaße des Umfangs, das völlig eingehalten sein kann, ohne daß doch das Ganze harmonisch componirt ist. Indem wir nun zu dieser übergehen, wird sich zeigen, daß in der reicheren und verschlungeneren Summe künstlerischer Mittel, die sich in der ausgebildeten Malerei darstellt, doch die einfachen Anhaltspuncte, die uns eine auf dem Boden mythischer Anschauung ihre Stoffe schlicht anordnende Kunst an die Hand gegeben hat, nicht schlechthin verloren sind.

§. 690.

Das Gesetz der Vertheilung fordert, daß sich die Vielheit in der einzelnen Gruppe nicht unklar verschlinge und ebenso im Ganzen das mehr Vereinzelte und das Gruppirte deutlich auseinandertrete, damit die verschiedenen Formen des Contrasts wirken können. Im Wesentlichen wird dadurch auch

Digitized by Google

für die Malerei irgendwie immer ein ſymmetriſches Gegenüber bei Ungleichheit der Seiten begründet, entweder für das Ganze oder für die einzelne Gruppe oder für beide zugleich. Dieß gilt zunächſt von der Richtung in die Breite und Höhe; die Richtung in die Tiefe erweitert mannigfach dieſes Geſetz nach einer neuen Seite, bereitet Verwicklungen, dient aber auch zur erſchöpfenden Entfaltung aller, nun in doppelter Art des Abſtoßes ſich darſtellenden Verhältniſſe der Vielheit.

Es iſt ſogleich von Vielheit und von Gruppen die Rede, denn erſt im reiferen Stoffe offenbart ſich die Kraft eines Geſetzes, das ſich allerdings auch bei nur zwei Figuren irgendwie geltend machen muß. Die Dreizahl wird bei einfacheren Aufgaben in der Malerei wie in der Plaſtik ſich als beſonders willkommene Form zur Entwicklung eines einleuchtenden Rhythmus darbieten; dieſe Kunſt eilt aber ihrer Natur gemäß zu umfaſſenderen Compoſitionen. Wir reden zuerſt von der Vertheilung, Scheidung, Diſpoſition; das Verhältniß der Ueberordnung, Unter- und Neben-Ordnung, das in der allgemeinen Compoſitions-Lehre vorher aufgeführt iſt (§. 497), faſſen wir hier beſſer erſt im Folgenden, bei dem Momente der Einheit, auf. Die bindende Kunſt der Einheit ſetzt die Vielheit voraus, die Einheit ſoll nicht wirken, ehe die Vielheit zu ihrem Rechte gekommen iſt. Es ſollen alſo die Gegenſtände auseinandertreten, auseinandergehalten ſein. Die einzelne Gruppe bunt zu verſchlingen, wie es ihm gutdünkt, hindert den Maler keine Schwierigkeit des gegenſeitigen ſich-Deckens der Theile, er ſtellt ja nur eine Seite dar und beſtimmt den Geſichtspunct; aber durchſichtig ſind ja doch ſeine Geſtalten nicht (vergl. 649 Anm. 2), er muß dafür ſorgen, daß der Theil oder das Glied eines Körpers, der theilweiſe von einem andern verdeckt iſt, leicht erkannt werde als Fortſetzung einer hinter dem verdeckenden Körper fortlaufenden Form, damit das Einzelne auch in der Verbindung vieler Einzelner zu einem Ganzen doch zugleich als Ganzes für ſich erkannt werde; er darf die Vielheit nicht in einen Brei zuſammenkneten. Auch Körper, die mehr vereinzelt ſtehen, ſollen nicht mit Umgebendem haltungslos verwachſen erſcheinen: dem ſoll nicht nur die Technik der Modellirung und Farbe vorbeugen, ſondern eben die Compoſition, indem ſie berechnet, was einer Geſtalt zum Hintergrund zu geben oder in der Nachbarſchaft beizugeſellen iſt. Ebenſo wie die einzelnen Körper in der Gruppe voneinander, ſoll ſich ferner Gruppe von Gruppe einleuchtend trennen und abheben. Gruppenknäuel z. B. wie in Rubens jüngſtem Gerichte zu München, ſind zu wild, ſind unruhig. Selbſt im Getümmel der Schlacht müſſen ſich deutliche Gruppen ſondern, Rubens hat in der Amazonenſchlacht, Raphael in der Conſtantinsſchlacht meiſterhaft dafür geſorgt. Gehen wir nun tiefer, ſo

Digitized by Google

liegt die ſcheidende Kraft im Inhalte des Kunſtwerks ſelbſt: es iſt milder oder ſtarker Contraſt (vergl. §. 498). Maſſen, welche ihrer Natur nach einförmig behandelt ſein wollen, dürfen allerdings relativ wie Ein Individuum erſcheinen, müſſen ſich aber als ſolches von Anderem entſchieden abheben. Was ſich dagegen unterſcheiden und entgegentreten ſoll, wird zwar im Einzelnen unmittelbar nebeneinander ſtehen und nur durch Farbe und Ausdruck ſeinen Contraſt markiren, im Großen und Ganzen aber liegt hier offenbar in dem flüſſigen Gebiete des Maleriſchen ein feſter Punct vor: das Auge fordert, daß ſich der Contraſt in einer Gegenüberſtellung ausdrücke, und das Geſetz der Symmetrie, das uns bei der einfach architektoniſchen Anordnung ſich ergab, bleibt unläugbar auch bei der ächt maleriſchen in Kraft. Die Mitte laſſen wir zunächſt außer Betracht, man kann ſich ein relativ Gleichgültiges als das Trennende denken. Der alterthümlich architektoniſchen Compoſition nähert ſich am meiſten die mehr plaſtiſche Stylrichtung und zwar vorzüglich in großen, monumentalen Aufgaben: hier wird man dieß einfache Geſetz überall in Kraft finden, die Gegenſätze von Mann und Weib, Jugend und Alter, Schwach und Stark, Freund und Feind, Handeln und Leiden, Handeln und Zuſchauen, Geben und Empfangen u. ſ. w. werden ſich naturgemäß ein einem Gegenüber darſtellen. In Raphels Beſtrafung des Ananias z. B., einer durch Klarheit und Entſchiedenheit beſonders lehrreichen Compoſition, haben wir auf dem erſten Plane links und rechts ſich gegenüber verſchiedene Formen der Aufregung bei dem Anblick des hingeſchmetterten Ananias, der übrigens nicht ganz in der Mitte liegt, ſondern mehr zur linken Gruppe gezogen iſt, weiter hinten treten links die Gemeinde-Mitglieder zu einer Tribüne, um ihre Habe darzubringen, rechts empfangen andere die Gaben: die räumliche Diſpoſition macht auf den erſten Blick die Motive verſtändlich und zwar auch den ſpeziellen Act, da in der linken Gruppe das Weib des Ananias Geld in die Hand zählt, woraus wir den vorgefallenen Betrug erkennen. Soviel zunächſt über die Richtung nach der Breite; wir gehen nun auch nach der Höhe, doch ohne vorerſt ihre ganze Bedeutung in's Auge zu faſſen. Der Contraſt kann ſich auch oder zugleich in dieſer Richtung darſtellen; z. B. bei Handeln und Leiden iſt dieß ganz natürlich: der ſtärkere Feind überragt etwa an Größe den ſchwächeren Gegner, hat den Vortheil höheren Standorts, ſitzt zu Pferde, oder ſonſt ein natürliches Motiv ſtellt die im Contraſt wirkende Kraft höher. So ſteht auf der berühmten Tapete, von der wir ſprechen, Petrus, neben ihm Jakobus und ſieben andere Apoſtel auf der genannten Tribüne; Petrus ſpricht das Wort, das den Ananias wie ein Blitz hinſchmettert, von der Höhe. Die obere Gruppe theilt ſich auch wieder, wiewohl nicht durch Zwiſchenraum getrennt, in Handelnde (Jakobus unterſtützt in mildem

Digitized by Google

Contraste die Handlung des Petrus, indem er durch den Fingerzeig nach oben das eben Eingetretene als göttliches Strafgericht bezeichnet,) und Zuschauende (die übrigen Jünger sehen mit Entsetzen den furchtbaren Auftritt). Es versteht sich nun, daß die Symmetrie selbst bei solchen normal einfachen Compositionen keine geometrisch einförmige sein darf, sonst wäre es wohl numerische, aber nicht qualitative Vielheit, was durch sie in beziehungreicher Sonderung auseinandergehalten wird. Der Künstler muß außer den stärkeren Abweichungen von der starren Regelmäßigkeit hiefür dadurch sorgen, daß er das ganze ungesuchte Walten der Zufälligkeiten neben den festen Hauptmomenten hindurchspielen läßt, und zwar dieß auch dann, wenn das ästhetische Motiv selbst es, wie oben erwähnt ist, mit sich bringt, daß eine gewisse Einförmigkeit eine ganze Seite beherrscht, wie z. B. eine Flucht, eine gleichmäßige stürmische Bewegung einer Leidenschaft u. s. w. So zeigen die entsetzten Zuschauer aus dem Volke auf der linken Seite von Raphaels Bild: die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel von Jerusalem einen gemeinsamen Wurf wie vom Winde nach einer Seite hingewehte Bäume, aber mit der größten Genialität sind sie in Formen, Bewegungen, Ausdruck wieder verschieden behandelt; auf der oben dargestellten Composition hat der Künstler, damit die Symmetrie nicht zu fühlbar werde, neben allen Unterschieden der Individuen, ihres Affects, ihrer Bewegung schließlich noch im Hintergrunde dadurch für den nöthigen Wechsel gesorgt, daß er sich rechts durch Architektur abschließt, während links sich eine Landschaft öffnet. — Was nun die Richtung in die Tiefe betrifft, so haben wir seines Orts bereits von der Bedeutung der Hauptabstufungen, von der Haltung, die durch die Bestimmtheit ihrer Unterscheidung in das Ganze kommt, das Wesentliche ausgesprochen. Im gegenwärtigen Zusammenhang ist zunächst abgesehen von der Beziehung zu der Composition nach Breite und Höhe noch zu bemerken, daß dem anordnenden Künstler nach dieser Seite in der Ausführung immer noch gewisse spezielle Aufgaben begegnen werden. So wird er insbesondere auch bei dem günstigsten Naturvorbilde selten den Vordergrund wirksam genug finden; derbe Massen und Gestalten in verstärkter Kraft des Lichts und noch mehr des Schattens werden hier angebracht werden müssen, um das Uebrige energisch zurückzutreiben; Rottmann liebt z. B. im Vordergrund eine schattige Quelle, einen Teich mit stark modellirten Erdformen, energischer Vegetation, um der Sonnengluth der südlichen, ausgetrockneten Landschaft das Gefühl der Kühle abstringirend gegenüberzustellen; die Malerei der Verfallzeiten mit ihrer akademischen Schablone hat freilich auch hier in den stehenden groben Klötzen der sog. repoussoirs die Absichtlichkeit und den Mechanismus schreiend zu Markte gebracht. Es ist nun aber mit der Richtung in die Tiefe ein neuer

Digitized by Google

räumlich ausgedrückter Contraſt in die Compoſition eingetreten, das Prinzip der Auseinanderhaltung des Vielen erweitert ſich nach einer andern Seite. Es entſteht daraus eine Durchkreuzung der Richtungen, die aber darum jenes Geſetz der Gegenüberſtellung nicht aufhebt, ſondern neben ihm beſtehend dem Künſtler nur auflegt, in ſeinem räumlich vertheilenden Denken eine größere Summe von Fäden gleichzeitig zu regieren. So kann nun eine Figur ihren Gegenſatz ebenſo gut hinter ſich, als ſich gegenüber haben, der Contraſt als nächſter oder entfernterer Hintergrund wirken, aber auch zugleich in einem Gegenüber ſich entfalten. Z. B. Delaroche's Marie Antoinette hat unmittelbar hinter ſich die Wache der Nationalgarde, ihr Kopf hebt ſich in ſcharfem Contraſt von den ſtumpfen Zügen eines dieſer Soldaten ab; die eigentlichen Feinde, die Richter, ſind im ferneren Hintergrund, aber durch düſtere Beleuchtung gehoben; daneben aber wirkt die Symmetrie der Breite nach, denn rechts der Königin gegenüber, unter ſich ſelbſt wieder contraſtirend, theils fanatiſch, theils mitleidig, befindet ſich das zuſchauende Volk, neben einem fanatiſchen Nationalgardiſten und Offizier jener apathiſch gleichgültige. Man ſieht an dieſem Beiſpiel zugleich, wie Licht und Farbe vermittelnd eintritt, ſo daß, wenn eine von zwei gegenüberſtehenden oder der Höhe nach in Gegenſatz geſtellten Seiten entfernter ſteht, als die andern, oder der Gegenſatz überhaupt mehr nur in der Richtung der Tiefe ſich ausſpricht, das Gleichgewicht durch kräftigeren Beleuchtungs-Gegenſatz ſich herſtellen kann; auch wird ein Theil der entfernteren Gruppe doch zugleich mehr auf den Vordergrund ſich hereinziehen und hier wieder ein Gegenüber bewirken. Die Tiefe hat zugleich eine beſtimmte Beziehung auf die Zeit, genauer auf das Verhältniß der Urſache und Wirkung. Geht die Handlung im Vordergrunde vor ſich, ſo wird das nächſte Object mit wenig Unterſchied der Entfernung in die Tiefe ſich dem Handelnden gegenüber befinden, die unbeſtimmteren Nachwirkungen aber, z. B. die Flucht von Maſſen in einem Schlachtbilde, werden ſich nach dem Hintergrunde ziehen; in dieſem kann aber, wie das eben erwähnte Bild zeigt, auch das Vergangene, was ſich zu dem Vordergrund als Urſache und Vorausſetzung verhält, ohne Verletzung des Grundgeſetzes der bildenden Kunſt in deutlicher Sprache ausgedrückt ſein. — Das Ganze bewirkt ſo im gleichzeitigen Gegenſchlag nach der Breite und Höhe und nach der Tiefe das befriedigende Gefühl einer gründlichen Erſchöpfung und Ausathmung des dargeſtellten Lebens-Acts.

Dieſe Bemerkungen haben vorzüglich die hiſtoriſche Compoſition im Auge gehabt und zwar vor Allem den mehr plaſtiſchen Styl, denn dahin gehört Raphael. Je weniger nun der Charakter in ſeiner heroiſchen Größe und der Einfachheit ſeiner idealen Motive den Inhalt eines Gemäldes bildet, je mehr der Accent auf das Zufällige, Einzelne, Anhängende

Digitized by Google

der Individualität fällt, deſto weniger ſichtbar und kräftig wird das Geſetz jener einfachen Gegenüberſtellungen wirken; es wird nicht ganz verſchwinden, aber es wird ihm leichter und häufiger dadurch genügt werden, daß Körpern aus irgend einer Sphäre Körper aus einer andern, niedrigeren, aber jetzt zur Geltung gelangten, oder daß Körpern überhaupt die Intenſität von Lichtwirkungen als Gegengewicht ſymmetriſch gegenübertritt. Haus, Geräthe, Baum, glühender Himmel, glänzende Wolken u. ſ. w. ſtellt das Gleichgewicht her. Man ſieht hier, daß Solches, was wir in §. 686 im negativen Sinne, als Grund der Erſchwerung feſter Beſtimmungen über die lineare Compoſition geltend gemacht haben, nämlich Licht und Farbe, nun doch auch in die poſitive Beziehung zu jener tritt, daß es mit ihr in Eine Berechnung gezogen gemeinſchaftlich dem nur freier ſich wendenden Geſetze dient. Es iſt natürlich insbeſondere die Landſchaft, von welcher das Letztere gilt: die Wirkung der allgemeinen Medien tritt mit der Wirkung der durch ſie beleuchteten Körper in dieſen Compromiß der gegenſeitigen Ergänzung. Doch iſt auch im Genre und in der Landſchaft der Unterſchied der Style wieder wichtig. Das höhere, plaſtiſch behandelte Genre componirt mit ſtrengerer Symmetrie, als das niedrige; man ſehe zu, wie rein und klar ſich die Gruppen auf L. Roberts Bildern: die pontiniſchen Schnitter und die Fiſcher von Chioggia bauen, und vergleiche damit einen Teniers; von Claude Lorrain haben wir zu §. 686 eine Landſchaft angeführt, wo das Gegenüber rechts Gebirge, links Meeresfläche mit intenſivem Licht iſt, aber wie architektoniſch klar pflegt er ſonſt den feſten, körperlichen Theil ſeiner Landſchaft an ſich ſchon zu bauen, verglichen mit einem Ruysdael!

§. 691.

Die Einheit iſt es, von welcher bereits auch die Klarheit in der Auseinanderhaltung des Vielen ausgeht, welche zugleich poſitiv als Bindung wirkt und die Scheidung nicht bis zur Zerreißung fortgehen läßt. Dieſelbe tritt aber auch leibhaft entweder als bedeutendſter Gegenſtand überhaupt oder als bedeutenderer in der einzelnen Gruppe auf und dieß Werthverhältniß der Ueberordnung kann zwar auch durch Stellung in der Mitte oder an einer der Seiten, wird aber doch irgendwie, wo nicht in der Anordnung des Ganzen, doch der Theile ſeinen Ausdruck zugleich weſentlich in der überragenden Höhe finden, ſo daß ein Anklang an die Pyramide auch durch die Werke der ausgebildeten Malerei ſich hindurchzieht.

Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit: beides läßt ſich nicht trennen, Vertheilung iſt Bindung, Diſpoſition Compoſition und um-

gekehrt. Das ſymmetriſche Gegenüber, das wir im vorh. §. gefunden, iſt ja nur der Ausdruck des innern Gegenſtoßes, den ſich die Einheit gibt; durch zu dichte Knäuel und durch Zerſtreutheit des Einzelnen leidet, weil die Vielheit ſich in's Unklare verliert, eben auch die Einheit. Zu §. 498, 1. iſt die Theilung der zwölf Apoſtel in Gruppen von je drei Männern angeführt, wodurch Leonardo da Vinci die Monotonie der an einer Tafel ſitzenden dreizehn Figuren gebrochen hat: dieſe ſind dadurch verbunden, aber auch getrennt, denn zwiſchen den Gruppen iſt ſchärfere Scheidung, als zwiſchen den mehr iſolirten Einzelnen wäre. Was aber in dieſer Compoſition ſowohl trennt, als vereinigt, das iſt das eben geſprochene Wort Chriſti: Einer unter euch wird mich heute verrathen; dieſes Wort hat wie ein Blitz eingeſchlagen, Alle ſind nur mit ihm beſchäftigt, Jeder auf andere Weiſe, und da ſich Jeder äußern muß, ſo führt ihn das Bedürfniß der Mittheilung zu dem Nachbar; es kann aber nicht Jeder mit Jedem ſich beſprechen, ſo bilden ſich ganz natürliche Gruppen von je drei Männern, worin jedoch wieder für den Unterſchied geſorgt iſt, indem Einzelne nur der Linie nach mit ihrer Gruppe zuſammengehören und in Wirklichkeit doch mehr für ſich ſind oder ſich hinauswenden nach der Hauptperſon. Trotz dieſem Ineinander der zugleich trennenden und bindenden Wirkung müſſen wir aber die Einheit dennoch für ſich betrachten; dieß ergibt ſich vor Allem daraus, daß der Contraſt, obwohl ſelbſt in der Einheit gegründet, doch bis zur Zerreißung fortgehen kann, wenn die Einheit zwar in der Idee liegt, aber nicht in's Auge tritt. So reichen z. B. die Nachweiſungen einer innern, ethiſchen Einheit nicht aus, um die Zweiheit, in welche Raphaels Transfiguration in der Richtung des Oben und Unten zerfällt, zu rechtfertigen; weit eher findet man hier die Rechtfertigung in dem mehr architektoniſchen Geſetze der mythiſchen Malerei; die Theile verhalten ſich in dieſem Bilde wirklich wie Wand und Giebel. In der geſperrten Landſchaft ſchneidet Everdingen öfters die mittlere Höhe mit einer zu ſcharfen, unangenehm trennenden Horizontale durch; in der geöffneten muß es jedem Künſtler ſein Gefühl ſagen, ob die zwiſchen einem Gegenüber von Bergen oder dergl. aufgeſchloſſene Ferne noch den einheitlichen Abſchluß eines Berges am äußerſten Horizonte bedarf; nach Umſtänden fällt ohne dieſe zuſammenfaſſende Form das Ganze der Breite nach wie in zwei Stücke auseinander, nach Umſtänden wirkt umgekehrt die Zuthat zerreißend. — Es muß nun aber die Einheit auch ihren eigenen, beſondern Ausdruck finden, muß ſich als ausdrückliche Erſcheinung neben die von ihr beherrſchte Vielheit ſtellen. Hier tritt die Höhe in einer neuen Bedeutung auf. Wir haben dieſelbe ſchon im vorh. §. zur Sprache gebracht, doch nur erſt nach der Seite der Scheidung, der ſich gegenübertretenden Vielheit; freilich, wenn dort geſagt iſt, der

Digitized by Google

Handelnde, der Siegreiche u. ſ. w. werde dem Leidenden gegenüber häufig auch in räumlicher Erhöhung auftreten, ſo war damit bereits zugleich ein Werthverhältniß ausgeſprochen. Dieß iſt nun aber für ſich zu beleuchten. Die eigentliche Einheit iſt immer der Geiſt des Ganzen; dieſer wird ſich aber in Einem Gegenſtand oder in einigen poſitiver concentriren, als in den andern, der Begriff der Einheit beſtimmt ſich daher innerhalb des Einzelnen zu dem der Ueberordnung. Dieſe drückt ſich in der Malerei keineswegs nur durch die Höhe aus; zur Seite Chriſti in Leonardo's Abendmahl z. B. ſteigen die Gruppen der Apoſtel zu den Seiten höher an, die Hauptperſon iſt räumlich nur durch einen ſtärkeren Zwiſchenraum, als der zwiſchen den einzelnen Gruppen, abgehoben, an ſich aber durch die Stellung in der Mitte ausgezeichnet. Man ſieht an dieſem entſcheidenden Beiſpiele, daß, wie im Relief, auch die Stellung in der Mitte allein die Bedeutung der Hauptfigur ausdrücken kann; ſelbſt die Stellung an einem Ende kann, ebenfalls wie im Relief, dieſen Zweck erfüllen, was man in ſo manchen Länge-Compoſitionen der Venetianer ſieht. Doch iſt die Symbolik der Höhe und Tiefe eine ſo einleuchtende, daß die Malerei als bildende Kunſt nothwendig ſich von ihr beſtimmen laſſen muß, auch wo ſie die mythiſch-architektoniſche Compoſition längſt verlaſſen hat. Es iſt z. B. dem Auge peinlich, daß Conſtantin auf Raphaels Schlachtbild eine gedrückte Figur iſt und zu tief im Pferde ſitzt (ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Raphaels vorkommt). In zahlloſen Werken großer Meiſter, auch wo nicht ein äußeres Motiv, wie Hängen am Kreuz, Kreuzabnahme, die Höhen-Compoſition mit ſich bringt, herrſcht ſie und befriedigt unſer innerſtes Gefühl. Die Emporragung ſtellt nicht nothwendig einen pyramidalen Gipfel dar, die höher geſtellte Gruppe iſt z. B. breit in Raphaels Ananias, noch breiter in der Schule von Athen, in der Amazonenſchlacht von Rubens, wo ſich aber doch ſo klar und wohlthuend das ſauſende Gewühl in die zwei Seitengruppen der wild in den Strom abſtürzenden Amazonen und den Hauptkampf oben auf der Brücke diſponirt. Allerdings aber iſt das ſteilere Anſteigen zur Pyramide in den verſchiedenſten Variationen zu natürlich, als daß es nicht in unendlichen Werken der Malerei ſich aufdrängen ſollte; wir greifen aus der Fülle der Beiſpiele drei der edeln Compoſitionen von L. Robert heraus, die wir zum Theil ſchon flüchtig angeführt haben. Auf den Fiſchern von Chioggia bauen ſich drei Hauptgruppen: in den zwei untern ſtehen ſich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher iſt ein Jüngling, faſt noch Knabe, mit den Netzen beſchäftigt, ein ſchöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchſten Punct der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homeriſchen Manne gleich, darſtellt; wobei wir nachholen, wie auch in der

Digitized by Google

Malerei das Syſtem der einzelnen Bewegungen noch einen plaſtiſchen Rhythmus bilden ſoll: man bemerke den edeln Antagoniſmus der Linien zwiſchen dem linken Arm jenes Jünglings und dem ausgeſtreckten des Alten. Die zwei andern Bilder führen zu einer intereſſanten näheren Beſtimmung. Drei Hauptgruppen treten auch hier auseinander, die mittlere ſteigt pyramidaliſch, aber die Spitze wird nicht oder nicht unzweifelhaft durch die Hauptperſon gebildet. In den pontiniſchen Schnittern mag der herrliche, ernſte Burſche, der vorn in der Mitte zwiſchen den Arbeiterinnen links und den tanzenden, pfeifenden Schnittern rechts an ſein Büffelgeſpann gelehnt ſteht, als die Hauptperſon erſcheinen, allein die Männer auf dem Wagen und die höchſte Figur, die Madonnen-artig ſchöne Frau mit dem Kinde, ſind durch die Wirkung der Höhe idealiſirt: da unterſcheiden ſich denn zwei Formen der höheren Bedeutung, die auf verſchiedene Weiſe durch die Symbolik des Raumes ausgezeichnet ſind: die Jugendkraft durch Stellung in der Mitte (wiewohl mit den Büffeln wieder einen herrlichen pyramidalen Gegenſatz gegen die thieriſche Kraft bildend), das reife Mannesalter und dann noch mehr weibliche Idealität durch Stellung in der Höhe: ein belehrendes Beiſpiel des Zuſammenlaufens verſchiedener Beziehungen; der Burſche gehört aber zur Baſis der Pyramide und drückt ſo aus, wie auf thätige Jugendkraft das Familienleben ſich ſtützt und baut. In der Madonna dell' Arco iſt das ſchöne Mädchen mit dem Thyrſus-artigen, von Obſtpflanzen umwundenen Stab auf dem Karren als Hauptperſon zu bezeichnen, aber ein junger Burſche hebt ſich noch über ſie, wiewohl er entſchieden unbedeutender iſt. Dieß Beiſpiel beweist allerdings, daß, wie die höchſte Wichtigkeit nicht nothwendig die höchſte Raumſtellung mit ſich bringt, ſo dieſe nicht nothwendig als Ausdruck für jene anzuſehen iſt. Oft iſt es einfach ein Bedürfniß des Auges, was den Maler beſtimmt, noch höher zu gehen, irgendwie durch weiteren Linien-Aufbau befriedigender abzuſchließen; ganz ohne Zuſammenhang mit innerer Bedeutung kann dieß zwar nicht ſein, aber dieſelbe kann ſich mit ſo zarten Fäden in Anderes, Weiteres verlieren, daß wir dieſe Seite hier nicht weiter verfolgen, ſondern nur ſoviel ſagen können: umgeſtoßen wird die Wahrheit des innern Zuſammenhangs zwiſchen Dignität und Höhe dadurch nicht, daß ein ſolcher Bautrieb zugleich auch mehr nur formell wirkt, und wenn derſelbe ohne fühlbare Beziehung auf den Werth der Gegenſtände allzu ſichtbar auftritt, ſo geräth die Malerei in froſtigen, auf unerfreuliche Weiſe an plaſtiſche Herrſchaft des Conturs erinnernden Formalismus. Von geſuchter Pyramidal-Compoſition iſt z. B. Raphaels größeres Bild der heil. Familie in München nicht ganz freizuſprechen. — Wir haben bisher nur von der Hauptperſon oder Hauptgruppe geſprochen; der pyramidale Bautrieb wird ſich aber bei mehreren

Digitized by Google

Gruppen ebenſo auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahlloſen trefflichen Compoſitionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa ſelbſt wieder in Größen-Unterſchiede ſich theilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, ſich umgeben ſehen. Nun aber kann dieß Verhältniß in verſchiedener Weiſe ſich verändern. Hauptperſon oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Länge-Compoſition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am andern Ende Gegenüberſtehende in ungefähr entſprechendem Maaß ebenfalls ſteige, wie man dieß z. B. in Paolo Veroneſe's Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) ſieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Baſis von niedriger Gegenüberſtehendem und einem Gipfel darüber wird ſich dann, da er ſich nicht als Pyramidalform im Ganzen darſtellt, doch auf dieſe zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramiden-ähnlichen Formen flankirt. Dieſe oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperſon oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte ſich auszeichnet oder eine ſolche im engeren Sinne überhaupt nicht da iſt, ſondern die Einheit mehr im Geiſte des Ganzen bei nur relativem Dignitäts-Unterſchiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigſtens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberſtellung derſelben ſich vereinigen ſehen. Nun haben wir aber nicht vergeſſen, daß das Gegenüber gar nicht blos in den Figuren, ſondern ebenſoſehr in einer Zuſammenſtellung dieſer mit andern feſten Körpern oder bald der einen, bald der andern, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen ſich ausdrücken kann und daß dieß im Genre und Landſchaft und im rein maleriſchen Style vorzüglich der Fall ſein wird. Dennoch wird dieſer Zug der Raum-Symbolik auch hier nicht völlig ſchweigen; ohne denſelben Parallelismus im Großen, wie bei der ſtrengeren hiſtoriſchen Compoſition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Geſetz den Maler immer dazu führen, den Dreiſchlag von zwei oder mehreren Gegenüberſtehenden und einem Uebergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzuſtellen. Man wird z. B. keine ſchöne Baumgruppe finden, in der ſie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, ſei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte ſteigt, oder um eine niedrigere Mitte ſich ſolche erheben; ja die einzelne Baumkrone ſelbſt läßt ſie ja anklingen wie die Menſchengeſtalt mit ihrem ſymmetriſchen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterſcheidet alſo in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspuncte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundloſen ſich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine

Reihe der berühmteſten Compoſitionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduziren.

§. 692.

Die Schroffheit, welche durch dieß Wechſelverhältniß des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben iſt, tilgt ſich ſchließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivirens, Auflöſens ſelbſt im rein maleriſchen Styl irgendwie in der Form und Linie finden müſſen, um im Verein mit der Farbe die rhythmiſche, vorherrſchend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzuſtellen.

Der Rhythmus liegt in der Geſammtheit der entwickelten Momente der Compoſition, in der Farbenharmonie, der linearen Anordnung und dem Zuſammenwirken beider. Ein Accord von Accorden, ein aus zwei für ſich einſtimmigen Haupt-Klängen ſich erzeugender dritter liegt eigentlich ſchon in dieſem Bunde der zwei weſentlichen Elemente. Durch das lineare Element für ſich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergeſtellten in einem Dritten ſich ziehen ſehen; im Stimmungs-Elemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Localfarbe und Localton mit dem Haupt-Tone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Uebergängen zu einer Welt von Accorden zuſammen. Die Dreiklänge ſchreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erſcheinen; eine Dreizahl von Haupt-Gruppen wird ſich aber bei allen reicheren Compoſitionen, worin die Gegenſtände nicht entſchieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz abſichtslos als die naturgemäßeſte ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier ſein inneres Weſen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein Syſtem der Divergenzen und Convergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivirung, Löſung, wie ſie innerlich im Gehalte des Kunſtwerks liegen, dem Auge herausſtellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachläßigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender, als in der Sculptur, jede Herrſchaft eines abſtracten Schema in der Malerei durchſchneidet und dieſelbe zum bloßen Anklang heruntерſetzt, iſt ſchon in der Grundauffaſſung des Malers als die lebendige Macht und Oppoſition gegen geometriſche Starrheit und Gleichheit geſetzt; die Compoſition entwickelt dieſe Macht noch beſtimmter durch einen Act ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterſchiede und ihre Wechſel-Ergänzung in den Linien aus, läßt dieſe ſich fliehen, ſich wieder finden, die Gruppen ſich ungleich bauen und

Digitized by Google

doch entſprechen, trennt das zu eng Verbundene und leitet durch ſanfte Linien das zu hart Getrennte ineinander über, vermittelt ebenſo das Farbenleben und ſchafft hiedurch den einheitlichen Fluß und Guß des Ganzen.

§. 693.

1. **Zur Ausführung umfaſſender Ideen in großen cykliſchen Compoſitionen entfaltet ſich auch die Malerei vorzüglich durch den Anſchluß an die Baukunſt, wodurch ſie ſich zugleich von der Beſchränkung auf einen Zeitmoment relativ befreit. Der unbeſtimmtere Anklang gewiſſer Geſetze der räumlichen Anordnung, wie er im einzelnen Bild hervortritt, wird zur feſten Bindung einer Vielheit**
2. **von Bildern. Die engſte Form dieſes Anſchluſſes iſt die Wandmalerei; die plaſtiſche Stylrichtung fällt mit ihr naturgemäß zuſammen; die monumentale Großartigkeit der Aufgabe fördert mächtig die Kunſt, führt aber auch leicht zu den in §. 676 bezeichneten Abwegen.**

1. Der §. holt nach, was bei der Erörterung cykliſcher Darſtellungen in der Sculptur noch nicht ausgeſprochen iſt: daß in dieſen die bildende Kunſt ihre räumliche Feßlung an Einen Zeitmoment in gewiſſem Sinn überwindet, indem ſie vorhergehende und folgende Momente in aufeinanderfolgenden, zuſammengeſtellten Bildern darſtellt. Im Anſchluß an die Architektur wird nun das Compoſitionsgeſetz wieder einfacher, architektoniſcher: das ſymmetriſche Gegenüber, Oben und Unten mit den mancherlei ärmeren oder reicheren Gruppirungen, die nach Anzahl und Beziehung der Bilder aus dieſem Verhältniß hervorgehen können, iſt durch die ſtreng gemeſſene Form der Baukunſt gegeben. Es entſprechen ſich nicht nur einzelne Bilder, ſondern auch fortlaufende Bilderreihen; das Gegenübergeſtellte und Mittlere iſt ſich an Größe gleich oder verſchieden, z. B. ein größeres Mittelbild von kleineren umgeben u. ſ. w. Umfaſſende Ideen finden nun den genügenden Raum, ſich auszuleben, der denkende Künſtler hat ein großartiges Feld für Gliederung ihrer Momente und ſinnreiche Wechſelbeziehung derſelben. In der altchriſtlichen Baſilika boten ſich die Mauer-Flächen über den Säulen des Mittelſchiffs als der angemeſſenſte Raum, um hier, in dieſer Bahn zum Allerheiligſten, die großen altteſtamentlichen Vorbilder, Kämpfe und Schickſale darzuſtellen, auf denen die chriſtliche Kirche ſich auferbaute, der Triumphbogen deutete in großen Symbolen und Allegorien auf das Allerheiligſte, die Tribuna, wo nun der Erlöſer ſelbſt in perſönlicher Majeſtät den Blicken entgegentrat. Die Nebenſchiffe, auch die Außenſeiten der Kirche, konnten dieſe rhythmiſche Folge in reicher Weiſe weiter ausbilden. Monumentale Bauwerke jeder Art, die Kreuzgänge der Klöſter, die Hallen der Begräbniß-

Digitized by Google

plätze, Loggien, Arkaden in den Städten, wie schon die antiken Stoen und Leschen, Baptisterien, Kapellen, Kirchen des romanischen, in beschränkterem Umfange des gothischen Styls, politische, Kunst-Gebäude, Privatpaläste und Villen öffnen sich dieser großen cyklischen Entfaltung einer Kunst, die noch ungleich leichter und rascher sich an die architektonische Fläche schmiegt, als die Plastik. Die Decke des Innern, wie dieß namentlich in den Kuppel-Malereien geschah, zu benützen ist und bleibt wegen der mechanischen Schwierigkeit der Anschauung nicht räthlich. Wenigstens wird es passend sein, hier nur Kleineres, leicht Uebersichtliches anzubringen. Diese Rücksicht äußerer Zweckdienlichkeit trifft auf das Natürlichste mit der inneren Genialität der Erfindung und Anordnung zusammen in Raphaels Stanzen: an den Wänden die Darstellung der Idee in großen historischen Bildern, in wahrer und wirklicher Verkörperung, an der Decke in allegorischer Andeutung und daneben noch in typischen Scenen, wie die Theologie im Sündenfall, das Recht im Urtheil Salomon's versinnlicht; die Deckenbilder sind kleine, leicht faßliche Devisen, in die Gewölbefelder passend vertheilt.

2. Die große Wichtigkeit, welche die unmittelbarste Form des Anschlusses an die Architektur, die Freske, für Hebung und Tragung des Lebens der Malerei überhaupt hat, ergibt sich von selbst und ist schon durch die Andeutungen des §. 660 ausgesprochen. Die Fresko-Malerei ist der natürliche feste Punct, um den sich das Leben dieser Kunst bewegt; ihr Aufschwung bringt Großartigkeit, Kühnheit, Fülle der Erfindung in die andern Zweige; die technische Nothwendigkeit, in dieser Kunstweise nur die wesentlichen, gewaltigen Grundzüge des Inhalts und der Formen zu geben, wird der Hebel, wodurch der monumentale Styl ersteht, ohne dessen starke Stütze auch die Tafelmalerei Halt und Kraft entbehrt. Allein die Sache hat auch ihre Schattenseite: Es ist klar, daß die Freske mit der plastischen Stylrichtung zusammenfällt: die Farbe tritt zurück, das Gewicht fällt auf die Zeichnung und den Linienbau der Composition, hiemit auf den Begriff, die Erfindung und auf das Prinzip des directen Idealismus. Damit sind die Verirrungen und Einseitigkeiten des plastischen Styls nahe gelegt. Es bildet sich leicht jene Gedankenkunst aus, welche zu viel Werth auf das Aussinnen des Cyklus legt. Man hüte sich, jene beziehungsreichen Anordnungen einer Vielheit von Bildern gar zu hoch anzuschlagen; am Ende könnte jeder begabtere Kopf ohne allen besondern Künstlerberuf aus einer gegebenen Idee solche Combinationen entwickeln. Das einzelne Bild in seiner rein ästhetischen Composition und in der vollendeten Durchführung des Scheins der Dinge zeigt qualitativ mehr den Künstler, als das Auffinden eines Fadens, der eine Vielheit von Bildern zusammenhält. Man widerstehe der Versuchung, die Mängel der künstlerischen

Digitized by Google

Durchführung eines Bildes durch seine Beziehung zu andern zu ergänzen; es handelt sich um das Bild selbst, nicht um das, was zwischen den Bildern ist. Die Ueberfruchtung des einzelnen Bildes durch Zuthaten, welche die höheren Beziehungen darstellen sollen, ist eine weitere natürliche Folge der Uebersteigerung des einfach Aesthetischen in das Gedankenhafte; dahin sind nicht die freien Spiele zu zählen, mit denen eine fruchtbare Erfindung gerne die Haupt- und Nebenbilder noch in Arabeskenform, in Friesen, Sockeln u. s. w. umgibt, um, was jene mit großen Zügen aussprechen, noch überdieß in sprudelnder Fülle von Andeutungen sich ausathmen zu lassen, wie schon Raphael in den Stanzen und Tapeten gethan hat; vielmehr schlägt sich die einmal ausgebildete Neigung zum Beziehungsreichen, Andeutungsvollen auch auf die Hauptbilder und steckt in jede Ecke derselben verborgenen Tiefsinn. Wir haben ferner bereits darauf hingewiesen, daß der plastische Styl sich vorzüglich an die Auffassung der Kunststoffe unter dem Standpuncte der zweiten Stoffwelt halten werde. Wir wollen Mythus und Allegorie nicht schlechthin verbannen und haben schon in der Anm. zu §. 683 gesagt, daß die Freske in ihrer natürlichen Bestimmung zum Cyklischen sie nicht wohl ganz entbehren kann, aber die Meinung, der Inhalt des Schönen sei in diesen Zurückführungen des Lebens und der Geschichte auf transcendente, einst geglaubte, noch geglaubte oder subjectiv ersonnene Gestalten vollkommener dargestellt, als wenn er dem wirklichen Lebensstoff immanent bleibt, liegt bei der ganzen Richtung nahe und kann bis zu tiefer Verblendung gegen das wahre Verhältniß von Idee und Bild führen. Was aber die Formenbehandlung betrifft, so führt das Prinzip des directen Idealismus in einseitiger Verfolgung entweder zu einer flachen und abstracten Schönheit oder einer gewaltsamen Erhabenheit und Ueberkraft, welche alsgemach in das Gegentheil des reformatorischen Anfangs, in das Conventionelle ausläuft. Man sieht aus dem Allem, daß auch die Zeit wieder kommt, wo der monumentale Freskenstyl von der Oelmalerei und der ächt malerischen Richtung einfaches Verharren bei dem Objecte, richtiger: Idealisirung des Objects innerhalb seiner selbst, erschöpfende Ausführung, Wärme der Naturwahrheit, überhaupt den Geist der Wirklichkeit, wie er sich mit dem zu seinem Recht gelangten Prinzip des Colorits verbindet, zu lernen hat: einer der Belege für den Inhalt des §. 676.

§. 694.

1. **Verbindung mit kleineren architektonischen Werken und Ausschmückung bedeutender Räume begründet auch für die selbständige Malerei cyklische Zu-**
2. **sammenstellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. End-**

Digitized by Google

lich schließt sich die cyklische Composition als Skizze an die Poesie oder bewegt sich in frei dichtender Erfindung: mit der Herrschaft des Moments der Zeichnung ergibt sich hier entweder die plastische Stylrichtung oder bei Vorwiegen des Malerischen eine Neigung zu scharf charakteristischem Contur.

1. Die Malerei auf Tafel und Leinwand hat ihre cyklischen Zusammenstellungen in kleineren Diptychen, Triptychen, in großen Altarwerken (man denke z. B. an die Fülle der Gedanken-Entwicklung im van Eyckischen Hochaltare zu Gent); auch in nicht kirchlichen Bildern wird hie und da eine Feldertheilung auf Einer Fläche angeordnet. Hier herrscht denn eine geometrische Disposition im einfachen oder mehrfachen Gegenüberstellen und Ueberordnen; das Einzelne kann trotz der Trennung der Felder in innigerem Zusammenhang stehen, als in Fresken-Cyklen, die über weite Räume sich ausbreiten. Eine freiere Art der Verbindung ergibt sich, wenn fortlaufende architektonische Räume mit Bilder-Reihen geschmückt werden, die von einer gemeinsamen Idee getragen sind; das Symmetrische macht dem Successiven Platz, das der Succession der Geschichte entspricht, aus welcher hier naturgemäß die Idee genommen wird, wie im Museum von Versailles, diesem großen Gedanken Louis Philipps. Dabei hat sich die Oelmalerei allerdings zu hüten, daß sie nicht ihrerseits durch den Drang der umfassenden Aufgabe gejagt in das Freskenartige und Faustmäßige gerathe.

2. Am leichtesten entfaltet sich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zusammenstellungen auf Blättern, die in Felder getheilt, etwa durch Arabesken zusammengehalten sind. Hier ergießt sich denn die Erfindung weit hinaus über das ursprüngliche einfache Verhältniß zu einem in der Anschauung oder Ueberlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn sie den Text einer Dichtung oder eines prosaischen Werks begleitet, ist ihr das Wort häufig nur ein erster Anstoß, ein dünner Stab, den sie mit quellenden Erfindungen umrankt; sie kann sich auch an eine beliebte Zeit-Idee wie an einen poetischen Text halten und sie in immer neuen Wendungen ausführen; ein beliebter Stoff dieser Art waren seiner Zeit die Todtentänze; sie kann aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geschäft abnehmen und selber ein Ganzes dichten wie z. B. Genelli in dem geistreichen „Leben einer Hexe". Es stehen hier eigentlich Erscheinungen vor uns, worin die Kunst, für die vervielfältigende Technik thätig, in das Gebiet des blos Anhängenden hinübergeht, allein sehr selbstthätige Kräfte äußern sich auf demselben, selbst ein Cornelius hat auf ihm vornehmlich zuerst seine Kraft erprobt. Wir haben gesehen, daß es vornehmlich die mehr auf das Moment der Erfindung beschränkten Talente sind, die auf ihm verweilen, aber es kann sich

Digitized by Google

auch ein großer Theil der ganzen künſtleriſchen Kraft einer Zeit aus einem Ueberſchuß des Subjectiven in der Phantaſie, einem poetiſchen Bildungstriebe, der in der eigentlichen Dichtung kein Bett zu finden vermag und ſich mit wuchernder Gedankenfülle auf die bildende Kunſt wirft, mit Vorliebe in ihm bewegen, wie dieß im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts in Deutſchland der Fall war. Wenn an ſich die Skizze in innerem Zuſammenhang mit dem plaſtiſchen Style ſteht, wie er bald mehr den Fluß der rein ſchönen Linie, bald die Schwellung der kräftigen und überkräftigen Form liebt, ſo kann ſich doch auch die ächt maleriſche Richtung auf die Herrſchaft des Contours iſoliren, der dann freilich einen ganz andern Charakter tragen wird. In und zu §. 676 iſt dieſer Charakter ſchon angedeutet; im geſchichtlichen Theile wird er ſich in volleres Licht ſtellen, wie innerhalb des rein maleriſchen Styls noch einmal der Gegenſatz des herrſchenden Umriſſes und der ganzen Entwicklung der Farbe auftritt; hier iſt nur ſo viel zu ſagen, daß die erſtere Richtung von der verwandten Totalrichtung des plaſtiſchen Styls ſich durch harten Individualiſmus und Naturaliſmus unterſcheiden wird, was ſich mit dem poetiſirenden Geiſte, in welchem die Pflege der Skizze ihren Grund hat, ſo verbindet, daß der üppige Bildungstrieb gerne bis zur Ueberladung und Ueberſchnörkelung des Charakteriſtiſchen fortgehen wird; daher hier auch die Caricatur nahe liegt. Wir weiſen übrigens der Erläuterung wegen ſchon hier auf die Holzſchnitte und Kupferſtiche der großen deutſchen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein (des Jüngſten) hin: hier benützt die cykliſche Skizze ihre freie Bewegung ohne Farbe zu der äußerſten Verſchärfung aller treffenden Phyſiognomik, aber auch aller derben Naturwahrheit, eckigen Härte, aller Neigung zu abſonderlichem Linienſpiel, die dem deutſchen Styl eigen war.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Malerei.

§. 695.

Der Eintheilung des Gebiets der Malerei in Zweige ist das Mythenbild gesondert voranzustellen, denn es vertritt sie, ehe sie entwickelt sind, alle, die Keime von allen und theilweise auch die näheren Unterschiede, in welche jeder selbständige Zweig sich spaltet, treten in ihm hervor. Nachdem die Zweige erwachsen sind, besteht es nur durch eine Tautologie neben ihnen fort und erscheint vermöge einer Verkennung des logischen Verhältnisses (vergl. §. 25) als eine zweite, höhere Art der sogenannten Historienmalerei. Seine bedeutendste Stütze hat das Fortleben der zweiten Stoffwelt in einem bleibenden Bedürfnisse der auf das allgemein Menschliche gerichteten Phantasie, sich an Mythisches anzulehnen.

1. Der §. wiederholt im Wesentlichen nur, was schon mehr, als einmal, auseinandergesetzt und worüber §. 24. 25. 62. 417. 418. 541. nothwendig zu vergleichen ist; insbesondere zeigt bereits §. 25 die hier wieder zur Sprache gebrachte logische Verwirrung auf. Diese Wiederholung ist dadurch gefordert, daß die Malerei die erste Kunstform ist, in welcher Alles bisher nur im Allgemeinen Aufgestellte zum erstenmal in volle Anschaulichkeit und Anwendung tritt, eigentlich praktisch wird. In der Sculptur sahen wir das Mythische so durchaus berechtigt, daß durch dasselbe die ganze Zweige-Eintheilung durchbrochen wurde (vergl. 630. 631); die Malerei dagegen ist, wie dieß zu §. 674 und 683 und sonst mehrfach schon ausgesprochen wurde, ihrem ganzen Wesen nach darauf gerichtet, das Mythische vielmehr auszuscheiden, denn sie gibt ein ganzes und volles Bild des Lebens im Umfange seiner realen Bedingungen, sie spricht die Idee als die innere Seele dieses festen Zusammenhangs selbst aus und muß daher, wo sie zum Bewußtsein ihrer Aufgabe gelangt ist, auch begreifen, daß sie dieselbe nicht außer diesen Zusammenhang transcendent hinstellen darf, um sie in denselben von außen wieder hereinbrechen zu lassen. Ihr innerster Geist ist der der Immanenz. Besteht nun trotzdem die Transcendenz, der Anbau der zweiten Stoffwelt auch in dieser Kunst fort, nachdem dieselbe

Digitized by Google

doch ihr spezifisches Wesen genügend zur Reife ausgebildet hat, um zu jenem Bewußtsein zu gelangen, so müssen wir diese Form aus einem ganz andern Grund an die Spitze der Zweig-Eintheilung stellen, als dort in der Lehre von der Bildnerkunst: nämlich nicht, um ihr die erste Stelle einzuräumen, sondern um sie abzusondern, damit sie uns diese Eintheilung nicht verwirre. Dazu kommt jedoch noch ein anderer Grund: wir haben eine relative Berechtigung des Fortbestands einzuräumen und müssen gleich zu Anfang darüber in's Klare kommen, weil uns sonst für ein gewisses Gebiet, das der Schlußsatz des §. andeutet, die Prämisse fehlt. — Unsere Ansicht über das Mythische ist inzwischen von E. Guhl (D. neuere geschichtl. Malerei u. d. Akad. S. 123 ff.) angegriffen worden. Gegen die Behauptung, daß göttliche Wesen, wenn sie nicht mehr geglaubt werden, in Allegorien versinken, wird gesagt: sie bleiben vielmehr Charaktere oder künstlerische, plastische, malerische Individualitäten, und wenn man im Allgemeinen der Kunst das Recht und den Beruf zur Darstellung poetischer Erzeugnisse des menschlichen Geistes nicht abspreche, warum gerade hier der grobmaterielle Maaßstab der wirklichen Existenz angelegt werde; es erscheine kleinlich, von der Kunst zu verlangen, sie solle nur darstellen, was in der That dagewesen sei und woran man mit gutem Gewissen als an ein wirklich existirendes oder doch existirt habendes Factum glauben könne. Hier ist vor Allem eine nothwendige Unterscheidung übersehen: nämlich die zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen. Wesen, welche zwar nicht wirklich, nicht als wirkliche geglaubt, nur von der Phantasie erzeugt, aber so beschaffen sind, daß sie unter den von uns schlechthin anerkannten Gesetzen der Erfahrung leben *könnten*, zählen wir nicht zum Mythischen. Die Helden der Sage, die Charaktere der Dichter, wenn auch reine Erfindung, sind solche Wesen und es wäre völlig grundlos, sie aus der Stoffwelt des Schönen ausschließen zu wollen. Anders verhält es sich aber mit den Gebilden, die der mythische Glaube schlechthin über und außer das Naturgesetz stellt, mit jenen Individuen, die in ganz anderem Sinn absolut sein sollen, als das ästhetische Individuum es immer ist, nämlich im Sinne der von ihnen wesentlich ausgesagten Zerreißung des Causalnexus: diese Gattung von Wesen ist nicht nur nicht wirklich, sondern auch nicht möglich und die Kunst, wenn sie dieselben anders, als in der Einschränkung, die wir nachher in's Licht setzen werden, zu ihrem Stoffe wählt, geräth mit dem Grundprinzip der modernen Bildung, wie es in sie *selbst* eingedrungen, in Widerspruch. Wir verwechseln nicht eine sächliche Frage mit einer ästhetischen. Möglich oder unmöglich: das wäre gleichgültig, wenn der Künstler außer seiner Zeit stünde und sich gegen ihre herrschende Stimmung abschließen könnte. Woher nun soll er die Wärme bringen, ein Wesen der Phantasie zu dem Lebensbild eines exi-

Digitized by Google

stenzfähigen Charakters auszuprägen, das die Geistesluft der Zeit so zersetzt hat, daß es recht ausdrücklich als unmöglich erkannt ist und jeder denkende Mensch kritisch begreift, wie sein scheinbarer Leib nur Bild ist für eine allgemeine Wahrheit, die einst die glaubenden Völker dunkel ahnten? Und ist dieß nicht auch aus der Erfahrung nachzuweisen, die doch, wenn man die modernen Producte dieses Gebiets mit dem Maaßstabe des wahren Stylbegriffs mißt, uns wahrlich unter zehn Gestalten neun „Waschlappen" aufweist, neben denen die lebendige zehnte, wenn man genauer hinsieht, ihre Lebenskraft entweder der Nachahmung jener Meister verdankt, die solche Stoffe malten, als sie zeitgemäß waren, oder dem glücklichen Zufall einer Stimmung, die in unseren Tagen nur ausnahmsweise eintreten kann, oder dem Umstande, daß in mythischen Gruppen immer auch solche vorkommen, welche nicht dem Gebiete des entwurzelten Glaubens, sondern jener freien Phantasie angehören, deren Gestalten zwar nicht Objecte wirklicher, aber doch möglicher Erfahrung sind? Das eben aber nennen wir Allegorie im weitern Sinne des Worts, wenn eine Idee in absoluten Gestalten ausgedrückt wird, welche einst zwar den Inhalt eines unbezweifelten Glaubens bildeten und von dem Künstler, der diesen Glauben theilte, mit Lebenswärme behandelt wurden, nun aber von einem verbreiteten Denken, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, in ihre Bestandtheile aufgelöst sind. Guhl selbst zeigt weiterhin, wie sich die mythische Malerei in Genre- und Geschichts-Malerei durch einen Prozeß aufgelöst hat, der jene *neben* diesen realen Formen doch wahrlich zur reinen Tautologie macht, er nennt die geschichtliche Malerei die letzte *Vollendung der heiligen Malerei selbst* (S. 134), ja er stellt ein Anweisen der Kunst auf Wesen, die außer Raum und Zeit leben, dem Rathe gleich, Chimären statt Menschen zu malen. Uebrigens muß auch zwischen diesen selbst ein Unterschied gemacht werden: es wird sich anders verhalten mit den Wesen des classischen, als des christlichen Mythus; darüber wird die zweite Anm., wo wir zu den Einschränkungen unseres Hauptsatzes übergehen, das Wesentliche sagen.

Das Mythenbild wird, wie schon zu §. 541 bemerkt ist, gewöhnlich zur sog. Historienmalerei geschlagen; allein wenn man das, was einander eigentlich überflüssig macht, einander vielmehr beiordnen will, so wäre es ebensogut ein Zweig der Landschaft und des Genre, denn es vicarirt auch für diese. Die alten Götter sind die Mächte der Natur, der Sitte, der Geschichte; wer sie darstellt, hat diese dargestellt. Ich brauche das Meer nicht zu malen, wenn ich den Neptun, keine Liebes-Scene, wenn ich den Amor, keine Arbeit des Landmanns, wenn ich Ceres, Mercur, Minerva, keinen Sieg eines Volks in der Schlacht, wenn ich die Götter, die dessen vorkämpfende Genien sind, hinstelle; und umgekehrt, wenn ich

Digitized by Google

jenes gethan, ſind dieſe überflüſſig. Die göttlichen Geſtalten des chriſtlichen Mythus ſind nicht ebenſo Naturmächte, wie ſie ſittliche Mächte ſind, und ſie ſind ſittliche Mächte in beſchränkterem Umfang, als die alten Götter. Die Natur iſt durch den Willen der oberſten Perſon in dieſem Kreiſe geſetzt, übrigens aber bethätigt ſie ſelbſt und die andern Perſonen des tranſcendentalen Kreiſes ihre geiſtige Macht mehr durch Aufhebung, als Erhaltung ihrer Ordnung. Eigentlich wird die Natur als ein neben ihnen Selbſtändiges geſetzt und doch als ein Nichtiges wieder überſehen; dennoch iſt ſie in ihnen mitdargeſtellt, weil, was Poſitives an ihr iſt, nur durch ihren Willen beſteht. Was ſie aber unmittelbar in ſich darſtellen, iſt die Welt des Guten im innerſten Leben des Gemüths, abgeſehen ſowohl davon, wie es die Sitte, die Geſellſchaft durchdringen, als auch davon, wie es im Oeffentlichen, im Staat und ſeiner Geſchichte ſich verwirklichen ſoll. Nur in gewiſſem Sinne vicarirt daher zunächſt die Darſtellung des chriſtlichen Mythus für das Genre, ſofern dieſes nämlich auch das Gemüthsleben in ſeiner edelſten Sphäre zum Stoff hat (vergl. was zu §. 631, 2. über die Maria geſagt iſt); in ebenſo beſchränktem Sinne für die Weltgeſchichte, ſofern dem Bewußtſein, dem aller Inhalt in dieſen tranſcendenten Formen ſich verdichtet, das keinen wahren Staat, kein Intereſſe für denſelben kennt, die ganze Geſchichte in der höchſten Angelegenheit des Subjects, ſeiner Verſöhnung mit dem Unendlichen aufgeht (vergl. §. 62 Anm. und §. 451). Dennoch liegt auch die wirkliche Welt der Sitte und die wirkliche Geſchichte in dem concentrirten Gemüthskerne der romantiſchen Anſchauung als ein nur noch unentwickelter Keim eingeſchloſſen, und ſo iſt die heilige Malerei Stellvertreterin des Genre überhaupt und der Geſchichtsmalerei überhaupt, abſolutes Genre, abſolute Geſchichte, worin dargeſtellt iſt, was von beiden Gebieten allein würdig iſt, dargeſtellt zu werden.

Es bleibt nun aber nicht bei dieſer einfachen Vertretung; die Sache iſt genauer zu betrachten und bietet mehrere Verhältniſſe dar. Das erſte iſt dieß, daß die Keime der Zweige, die ſich einfach auf die urſprüngliche Stoffwelt gründen, ſchon in der Zeit der unangefochtenen Gültigkeit der tranſcendenten Stoffe ſich wirklich an das Tageslicht herausarbeiten. Die Tautologie, die aber zugleich ein Widerſpruch, der Widerſpruch der zwei nebeneinander beſtehenden Stoffwelten iſt (§. 417. 418), beginnt nicht erſt, wenn das Mythiſche ſich überlebt hat, nur wird ſie dann immer fühlbarer, ja ſie geht bis zu der Ironie fort, daß das Mythiſche zum bloßen Behikel wird (§. 465). Dieß Alles wird nun die Geſchichte einer Kunſt, welche durch das Prinzip ihrer Auffaſſung durchaus nach dem Realen hindrängt, mit ſchlagender Kraft bewähren. — Ein anderes Verhältniß liegt in der Aufſchließung dieſer Stoffe ſelbſt gegen die Welt. Die Geſchichten des A. Teſtaments als das Vorbereitende, die Scenen des Lebens Jeſu,

Digitized by Google

worin die Durchbrechung der Naturgesetze gegen menschliches Thun, Empfinden, Leiden mehr oder weniger zurücktritt, endlich der Uebergang des vorher in Einer Person verkörperten Geistes in die gewaltigen Organe, die Apostel, und in die Gemeinde: hier hat die mythische Malerei ihren lebenstüchtigsten Stoff und arbeitet wahrhaft der rein geschichtlichen vor, stellt ihr ein mächtiges Prototyp hin. Ein solcher Stoff ist insbesondere die Apostelgeschichte und man darf sagen, daß, wie diese an sich die Entfaltung der neuen Religion zur Weltdurchdringenden Macht in der Großheit des Anfangs zeigt, so in Raphaels Behandlung dieser Stoffe mit Urkraft das geschichtliche Gemälde beginnt. Uebrigens versteht sich, daß dieß Verhältniß von dem ersten nicht schlechthin verschieden ist, denn hier öffnet sich zwar der mythische Kern vermöge eines in ihm selbst liegenden Motivs zu einer naturgemäßen, menschlichen Handlung, aber in dem so gebildeten Ganzen stellt er doch immer sich selbst und seine Wunder neben das natürlich Reale hin und der Widerspruch, der dadurch entsteht, ist gerade in künstlerischer Beziehung ein sehr fühlbarer, weil er sich in der Composition offenbart. In Raphaels Leo und Attila ist entweder jener oder sind die zwei Apostel in der Luft überflüßig; weicht Attila diesen, so braucht es Leo's Beredtsamkeit nicht, und umgekehrt. In der Constantinsschlacht ist die Idee des Kampfs nicht in den Streitern selbst, — was ganz wohl möglich war, — ausgedrückt, weil die Engel in der Luft für diesen Ausdruck Stellvertretend angebracht sind, und so manchem Märtyrer auf andern Bildern sieht man keine Spur von innerer Erholung an, weil sie ihm von Engeln mit Palmzweigen von außen zugefächelt wird.

Von der Aufschließung der Welt innerhalb der mythischen Stoffe selbst ist wiederum wohl zu unterscheiden eine rationelle Auffassung derselben. Das Alttestamentliche, Jesus und sein Leben, die Apostel und ihre Thaten können rein menschlich als wunderlose, gewaltige Erscheinungen und Organe ewiger Wahrheit aufgefaßt und dargestellt werden: das ist dann einfach ein Zweig der rein geschichtlichen Malerei und gehört gar nicht hieher. So wie Titian seinen Christus im „Zinsgroschen" dargestellt hat, als einen durchaus klaren, in seiner reinen Klarheit schlechtin unbefangenen Menschen, vor dem die ausforschende Gemeinheit in Schmach abfährt, oder so wie in Raphaels Predigt Pauli in Athen das göttliche Feuer der Beredtsamkeit flammt und eine Welt ergreift: hätten wir nur mehr solche Bilder, würden nur deren recht viele gemalt! Der große Lehrer an den idyllischen Seen Palästina's, der große Leidende, ohne Nimbus und Mirakel: wer bestreitet solche Stoffe?

Ein weiterer Punct betrifft das Verhältniß zu den näheren Unterschieden der Zweige. Das Mythenbild in seiner strengen Selbständigkeit

Digitized by Google

ſtellt ſich nämlich als ein Keim, worin die Formen der ausgebildeten Malerei eingewickelt liegen, auch nach der Seite dar, daß die Momente, aus welchen die weitere Eintheilung der Zweige hervorgeht, ſichtbar und beſtimmt in ihm hervortreten: die Unterſchiede des Styls an ſich und in Verbindung mit Material und Technik, die Unterſchiede, die im gewählten Moment und in dem Grade des Umfangs liegen, in welchem der Stoff ergriffen iſt, alſo die Unterſchiede der Situation, Handlung, endlich in unmittelbarem Zuſammenhang hiemit die Unterſchiede der epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen Auffaſſung. Allein es wäre verkehrt, dieſe Unterſcheidungen hier vorzunehmen, da ſie entwickelter und vollſtändiger in den Zweigen auftreten, wie ſich dieſelben einfach auf das Reale gründen.

Weder hiemit, noch durch irgend eine dieſer Anmerkungen ſoll dem Mythenbilde da, wo es in der Weltanſchauung einer Zeit-Epoche organiſch lebt, ein Jota von ſeinem Werth entzogen werden; wir ſtehen hier in der Eintheilung der Zweige, nicht in der Geſchichte; Alles gilt der Frage, ob es logiſch den andern Zweigen coordinirt werden und in Wirklichkeit, nachdem ſie ſich ausgebildet, neben ihnen ein volles Leben führen könne. Wo der Mythus noch das Ganze iſt, da wirft ſich das Ganze der künſtleriſchen Kräfte auf ihn; was einer ſolchen Kunſt an Mannigfaltigkeit, an Vollſtändigkeit in Erſchöpfung des erſcheinenden Lebens abgeht, erſetzt die Innigkeit, die Naivetät, die zuſammengehaltene Kraft; der unendliche Vortheil, den die Kunſt in dem idealen Auszuge des Lebens beſitzt, welchen ihr die Religion in die Hand gibt (vergl. §. 418), beſteht insbeſondere darin, daß die Unſicherheit in der Stoffwahl abgeſchnitten iſt und daß die Kräfte nicht nach allen Seiten auseinanderfahren, ſondern ſich concentriſch um den Einen, großen Planeten bewegen. Eine ganze, große Hauptperiode der Malerei iſt mythiſch geweſen und die nicht mythiſche iſt in ihrer Bahn noch lange nicht das geworden, was jene in der ihrigen geweſen iſt.

*. Es ſoll nun aber auch die Einſchränkung unſeres Satzes in Kraft treten und anerkannt werden, daß in gewiſſem Sinne das Bürgerrecht, das dem Mythiſchen neben dem Wirklichen durch Verjährung zu Theil geworden, fortbeſteht und „wie das urſprünglich Naturſchöne Stoff einer freien Thätigkeit für die beſondere Phantaſie werden kann" (§. 417). Hier ſetzen wir denn nicht noch einmal auseinander, was ſchon in und zu §. 466 ausgeſprochen iſt: daß wir nur gegen eine prinzipielle Behauptung des mythiſchen Stoffes als des höchſten oder überhaupt eines noch wahrhaft lebensfähigen, nur gegen die tiefe Denkverwirrung auftreten, die da meint, der höchſte Inhalt komme nur zur Erſcheinung, wenn er in einer Welt neben oder über der Welt in beſondern Geſtalten ausgehoben werde; daß es lächerlich wäre, dem Künſtler ſeine Stoffe vorſchreiben zu wollen;

Digitized by Google

daß man wohl sagen kann: wenn du das oder das thust, wirst du nichts wahrhaft Lebendiges erzeugen, aber nicht ihm verbieten, das oder das zu thun; daß es ihm unter Anderem gelingen mag, sich in eine Welt, die einst lebendig war, lebendig zurückzuversetzen und sie glücklich zu reproduziren; daß überhaupt der ideale Auszug aus der ursprünglichen Stoffwelt dem Künstler den ungemeinen Vortheil einer höchst concentrirten Abbreviatur der breiten Wirklichkeit der Dinge gewährt. Alles Genre und jedes geschichtliche Bild zeigt uns die Menschenwelt immer nur in einer Beziehung, stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besondern, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythischen Gestalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchste Idee auch nicht schlechthin in ihrer Allgemeinheit, sondern zunächst ebenfalls in einer besondern Bestimmtheit zur Darstellung, aber durch die Vermittlung dieser Bestimmtheit offenbart sie doch, ohne gleichsam einen Rest zu setzen, ihre absolute Natur. Die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. stellt die religiöse Malerei in Einer Person, in der jungfräulichen Mutter des Gottessohns dar, während wir dieselbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengestalten zusammenlesen müssen; den Triumph des Geistes über die Materie mag die letztere in unzähligen Scenen ausdrücken, deren keine einzelne den Inhalt dieser Idee erschöpft, während jene in der Erhebung des Heilands über sein Leiden sie Ein für allemal und schlechthin ausdrückt. Aber auch die zugestandne Wahrheit dieses Vortheils kann einer Sphäre, aus welcher das Bewußtsein im Ganzen und Großen herausgewachsen ist, ihre Stelle im Mittelpuncte der Kunst nicht mehr zurückgeben, sie ist an den Rand gedrängt, ist Aushilfe, Nebenwerk geworden, und wenn Raphael in den Stanzen das innere Leben der darzustellenden Kreise in den Hauptbildern historisch dargestellt und die speziell mythische und allegorische Abbreviatur Vignetten-artig an die Decke verwiesen hat (vergl. §. 693, 1.), so ist dieß der rechte Ausdruck für das Verhältniß der Sache selbst.

Was jedoch der zweite Theil des §. aufstellt, ist nicht dieser allgemeine Satz, den wir hier zu abermaliger Verhütung von Mißverständnissen wiederholt haben. Wir müssen nun zuerst einen Unterschied ziehen: der Hauptkreis des christlichen Glaubens, der noch dogmatisch gehalten wird und Gegenstand jener Controversen ist, welche seiner Darstellung die unbefangene Lebenswärme absperren, muß ausgeschieden werden; es handelt sich von der classischen Mythologie und den mancherlei Vorstellungen, die das Mittelalter aus germanischem, celtischem Heidenthum herübergebracht und in bunter Weise fortgeführt hat: Feen, Elfen u. s. f. Dieses Gebiet ist der Controverse, der Kritik in dem Sinne rein entnommen, daß keinem

Digitized by Google

Menschen mehr ein historischer Glaube daran zugemuthet wird und also keiner mehr eine solche Zumuthung zu widerlegen hat. Die Gestalten dieser Kreise haben daher die Bedeutung bekommen, als wären sie reine, nur zu ästhetischem Zweck erfundene Dichtung. Von den dichterischen Erzeugnissen, welche der Maler zum Stoffe wählt, haben wir in Anm. 1 verlangt, daß sie Solches enthalten, was wenigstens Object möglicher Erfahrung ist. Jetzt aber müssen wir noch eine andere Form einführen: es gibt ein Verhalten des Geistes, das halb ironisch, halb Täuschung, eine Art freier, spielender Selbsttäuschung ist. So lassen sich die classischen und romantischen Fabelgeburten auffassen; dann ist der richtige Standpunct gefunden, um ohne Verwicklung mit dem, was uns Grundgesetz des Bewußtseins geworden ist, den großen Vortheil eines geläufigen, keiner Erklärung bedürftigen Typus zu benützen. Man meine nicht, wir treten nun in Widerspruch gegen unsre eigene obige Behauptung, daß wahre ästhetische Lebensfähigkeit einen Glauben, wenigstens eine Möglichkeit des Glaubens nach den Gesetzen der Erfahrung voraussetze. Die Sache wendet sich hier anders: das eigentliche Object der Darstellung ist ein rein Menschliches, Lebensfähiges, das die Wärme der Wirklichkeit hat, dem aber, um ihm eine gewisse Erhöhung zu geben, eine höhere Stylisirung zu motiviren, ein mythischer Name geliehen wird, wie z. B. Titian die höchste Schönheit weiblicher Gestalt in einer nackten Gestalt enthüllt, die nun zu viel Realität hat, um ungetauft zu bleiben, und zu viel Allgemeinheit im besten Sinne der Idealität, um einen historischen Namen zu bekommen: so tauft er sie eben Venus. Es ist also der Inhalt ein ganz Lebenswarmes, Menschenmögliches, Glaubwürdiges und ihn umspielt nur erhöhend der mythische Begriff. Die freie Benützung des Mythischen wird jedoch weiter gehen, sie wird Eigenschaften, Gestaltung, Handlung ganz in der Region des Wunders, des aufgehobenen Naturgesetzes halten. Das sind dann anmuthige Spiele der Kunst, die aber doch durch die ganze Behandlung zeigen müssen, daß ihnen das Wunder nur ein Motiv ist, um menschlich Wahres auszusprechen. Das Fabelhafte ist also dabei humoristisch in einen bloßen Hebel des naturgemäß Schönen verwandelt. Zu gegebenen Fabeln, die einst geglaubt waren, mag nun die Phantasie des Künstlers in freiem Erguß neue ersinnen, wenn nur die Romantik den Boden der innern Wahrheit nicht verläßt. — Man sieht, daß durch diese Unterscheidungen der Lehre von der Genre-Malerei vorgearbeitet ist, denn ein höheres Genre werden solche Gemälde bilden, nicht aber eine höhere Historie.

Digitized by Google

§. 696.

Die Eintheilung, wie sie sich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet sich auch hier auf die Stoff-Unterschiede der Phantasie (vergl. §. 403). Diese ordnen sich nun so, daß einfach drei Gebiete sich gegenübertreten: das der Landschaft, der Sitte und der Geschichte. Die Einheit der drei Hauptzweige, die hienach entstehen, liegt darin, daß das Sittenbild den Menschen unter dem Standpunct auffaßt, welcher der Landschaftmalerei zu Grunde liegt. Diese drei Zweige verbinden sich mannigfach, sollen sich aber nicht unklar vermischen.

Das durchgreifende Prinzip für die Eintheilung liegt hier wie bei der Sculptur im Stoffe, also nach Abzug der zweiten, mythischen, in der ursprünglichen Stoffwelt nach ihren Hauptgebieten, oder vielmehr in den Unterschieden der Phantasie, wie solche auf das eine oder andere dieser Gebiete gewiesen und bezogen ist. Es ist der trennende, ausschließende Charakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunst ist, welcher diese Eintheilung begründet: da kann nicht die Auffassung, sondern muß die Erfassung (des einen oder andern Stoffes) das Entscheidende für den Unterschied der Zweige sein. Daß die Genre- und die Historien-Malerei gemeinschaftlich den Menschen zum Gegenstand haben, dieß verändert nichts an der Sache, denn es ist in beiden eine ganz andere Seite des menschlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewisse Sphäre von Stoffen (Geräthe und dergl., überhaupt Gegenstände aus dem Gebiete der äußeren Culturformen) in die Darstellung aufgenommen werden, eine sehr verschiedene. Man kann sogar sagen, in allen Hauptzweigen sei es doch auch in der Malerei nur der Mensch, der zur Darstellung komme, denn die Landschaftmalerei zeigt uns in der äußern Natur einen Widerschein menschlicher Stimmung und das Thierstück schließt sich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menschlicher Zustände. Alles Schöne ist ja in gewissem Sinn Erscheinung der Persönlichkeit (vergl. §. 19, 2.). Allein auch diese Wahrheit stößt jenen Eintheilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefsten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchsten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterscheidung zerworfen würde. Erst in der Poesie, wo in jedem Gebiete wirklich und eigentlich vom Menschen ausgegangen wird, hört die Unterscheidung, die auf dem Stoffe ruht, auf die maaßgebende zu sein und macht sich dafür eine andere geltend.

Wir nehmen nur drei Hauptzweige an: Landschaftbild, Sittenbild (diesen Namen für Genre behalten wir bei und rechtfertigen ihn an seinem

Digitized by Google

Orte), geſchichtliches Bild. So gruppiren ſich hier klarer und einfacher die in §. 403 aufgeführten Unterſchiede; in der Dichtkunſt wird ſich die Sache wieder anders ſtellen. Dieſe Eintheilung zeigt ſich aber als eine ganz organiſche, wenn man bedenkt, daß im Sittenbilde der Menſch unter dem Standpuncte des Seins, der Zuſtändlichkeit aufgefaßt wird, welcher in ſeiner Reinheit der Standpunct des landſchaftlichen Gebiets iſt; nun haben wir zwei Extreme: Natur gleich Sein, Zuſtand, Menſch gleich Geiſt, That, und eine Mitte zwiſchen beiden: der Menſch als Naturweſen, Kind der Gewohnheit, des Zuſtands. Daß das Thierſtück ſich dieſer Mitte von vornen anſchließt, bedarf keiner weiteren Erläuterung; man kann es auch als eine weitere, untergeordnete Mitte auffaſſen, nämlich zwiſchen Landſchaft und Sittenbild, doch iſt es beſſer, als logiſch entſcheidend das durchzuführen, was die Anordnung vereinfacht. Wie das Portrait an der andern Seite dieſer Mitte ſteht und bald mehr nach dem Sittenbilde, bald mehr nach dem geſchichtlichen hinweiſt, wird ſeines Orts genauer nachgewieſen werden. — Nun ſind von der innern Einheit in dieſer Theilung noch zu unterſcheiden die mannigfachen Verbindungen zwiſchen den Zweigen, welche darin beſtehen, daß ein Stück von dem einen ſich dem andern zugeſellt; da ſind natürlich verſchiedene Grade der Geltung und Ausdehnung des Zugeſellten möglich, aber ein jedes Gemälde muß doch unzweifelhaft dem einen oder andern Zweig angehören; daher darf ſich das Zugeſellte nicht ſo weit ausdehnen, daß es in gleiche Höhe der Geltung mit der Hauptaufgabe tritt, ſonſt wird das erſte Geſetz der Compoſition, die Einheit, zerriſſen, das Intereſſe zertheilt. Bedeutung und Gewicht dieſes Satzes wird in der folgenden Darſtellung der Zweige ſich erweiſen.

§. 697.

1. **Beſtimmter, als in der Bildnerkunſt, tritt in dieſen Unterſchieden allerdings auch das Theilungsprinzip zu Tage, das ſich auf die Verbindung der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet**
2. **(vergl. §. 404). In der Unter-Eintheilung der Zweige kommt zu den übrigen Bedingungen (vergl. §. 540) der Gegenſatz der Style.**

1. Wir haben geſehen, wie die Malerei an der Grenze der bildenden Kunſt ſteht, indem in die Grundbeſtimmung des Objectiven hier das Subjective bis nahe zur Auflöſung deſſelben eindringt (§. 659). Es läßt ſich dieß bereits als ein relativer Uebertritt der bildenden Phantaſie auf den Boden der empfindenden und dichtenden auffaſſen (vgl. §. 539): die Malerei als ganze Kunſt nähert ſich dem Muſikaliſchen, dem Lyriſchen und neigt (vergl. §. 684) ſchon ſtark zum Dramatiſchen. Nun haben

Digitized by Google

wir gesehen, wie diese Uebertritte der Phantasie von dem Boden der einen Art auf den der andern nicht nur die große Theilung der bildenden Kunst in ihre drei selbständigen Gebiete begründen, sondern zugleich eines der Hauptmomente bilden, wodurch sich die einzelne Kunst in ihre Zweige spaltet. Diese Spaltung ist in der Poesie so stark, daß die Formen, die daraus entstehen, ebenso selbständig sich unterscheiden würden, wie Baukunst, Plastik und Malerei, wenn nicht die geistige Natur dieser Kunst als einigendes Band ihr Vorrecht behaupten würde. Innerhalb der Gebiete der bildenden Kunst kann sie als Motiv für die Unter-Eintheilung nur erst schwach hervortreten; denn wo die Lippen noch geschlossen sind und die wirkliche Bewegung fehlt, wird begreiflich der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen noch keine Kraft haben. Ganz entfernt klingt derselbe in den Zweigen der Baukunst an (vergl. §. 574, a.), etwas deutlicher, unmittelbarer in der Sculptur (vergl. §. 635, i.), ungleich voller und stärker nun aber, wiewohl immer noch nur erst secundär, in der subjectiv bewegtesten unter den bildenden Künsten, der Malerei. Die Landschaft ist lyrisch oder musikalisch, das Sittenbild episch, das geschichtliche Bild dramatisch. Diese Unterscheidung zieht sich ohne logischen Widerspruch neben dem Satze des vorh. §. hin, wonach der Landschaftmalerei der Standpunct des Seins zu Grunde liegt u. s. w.; denn es ist ja gesagt, daß das subjective Moment der Auffassung hier noch nicht als entscheidendes Theilungsprinzip auftritt, sondern die Erfassung des Stoffs, und auf die Natur dieses Stoffs ist dort die durchgreifende Eintheilung gegründet; nun aber, in zweiter Linie, tritt dieß Subjective hinzu, wonach, um die unbeseelte, an sich objectiv bestimmte Natur zum Kunststoffe zu erheben, die ganze Innigkeit der musikalischen, lyrischen Empfindung nöthig ist; im Sittenbilde verfestigt sich diese, obwohl nun das menschliche Subject der Gegenstand ist, wieder zum sächlichen Charakter der epischen Stimmung, und im geschichtlichen Bilde färbt sich das Epische mit dem dramatischen Feuer.

z. Welche Momente die weitere Theilung der also getheilten Zweige selbst begründen, ist in §. 540 gesagt. Es wird sich nun zeigen, wie namentlich dasjenige, von welchem so eben die Rede gewesen, in dieser Richtung noch einmal und hier allerdings als das entscheidende auftritt, und wie sich daneben die übrigen Momente geltend machen. Neu aber ist die Stärke, welche der Unterschied der Style erlangt hat; hiedurch tritt ein weiteres Moment hinzu, das sich mit dem Unterschiede des Lyrischen, Epischen, Dramatischen und mit dem des Materials und der Technik in Verbindung setzen wird.

Digitized by Google

α. Die Landschaft.

§. 698.

1. **Die Landschaftmalerei idealisirt eine gegebene Einheit von Erscheinungen der unorganischen und vegetabilischen Natur zum Ausdruck einer geahnten Seelenstimmung. Ihr allgemeiner Charakter ist daher ein musikalischer oder lyri-**
2. **scher. Thierisches und menschliches Leben nebst Wohnungen des Menschen, das diesem Ganzen als sog. Staffage beigegeben wird, darf für sich kein selbständiges Interesse in Anspruch nehmen, wenn nicht eine unklare Vermischung** (vergl. §. 696) **entstehen soll.**

1. „Eine gegebene Einheit": dieß schließt eine künstlerische Umstellung des vorgefundenen Naturschönen nicht aus, besagt aber allerdings, daß das völlig freie Componiren, das nur einzelne Motive aus der Natur entlehnt, nur einzelne Studien benützt, nicht eigentlich das Wahre sei. Das rechte Verhältniß ist auch hier, wenn die künstlerische Schöpfung damit beginnt, daß von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standorte in der Weise der Zufälligkeit das Bild eines schönen Ganzen sich der Anschauung darbietet. Das Kunstwerk des Landschaftmalers bleibt darum noch immer schlechthin verschieden von der Natur-Copie des bloßen Beduten-Malers, wiewohl es übrigens auch im letzteren Gebiete noch einen tiefen Unterschied des Geistreicheren und des Sklavischen in der Behandlung gibt. Was aber jenes unterscheidet, ist die Zusammenwirkung des Ganzen zum Ausdruck einer Seelenstimmung; der §. sagt: einer geahnten und weist damit zunächst negativ jede Art falscher Deutlichkeit ab. Die Empfindung, die wir in eine Landschaft legen, scheint wohl in den entschiedensten Fällen eine ganz bestimmte und in Worte übersetzbare: der reine Frühlingstag mit den klaren Lüften und der Frische aller Kräfte, die so eben aus einem Verjüngungs-Bade gestiegen scheinen, lacht uns entgegen wie ein heiteres jugendliches Antlitz, die Verwüstungen des Sturms, des Regens gemahnen uns wie ein tiefes Weinen der Natur, wie schmerzvolle, gramdurchfurchte Menschenzüge; der Morgen spannt an, der Abend spannt erleichternd ab, die Mondscheinlandschaft löst in schwebende, schmelzende Empfindungen auf. Allein nicht nur verliert sich auch bei solcher Bestimmtheit doch der Hauptton in eine Vielheit von untergeordneten Tönen, worin das Gefühl in Melodien verschwebt, von denen sich keine bestimmte Rechenschaft mehr geben läßt, sondern unendliche landschaftliche Erscheinungen sind voll Stimmung und wir haben dafür doch

Digitized by Google

kein Wort; wir sagen etwa: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht, aber wir sind uns bewußt, wie ungenügend wir den Zustand bezeichnen. Nur so viel ist gewiß: der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Muthe wird, hat nichts geleistet. Dieß ist nun ganz wie in der Musik, wo unser Herz voll ist und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Lyrik, wenn man von dem bestimmteren Inhalt absieht und nur das Tönen und Weben der Empfindung in's Auge faßt, das durch ein Gedicht geht. Es ist ein ästhetischer Fehler, wenn der Künstler, damit nicht zufrieden, bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft andeutet, wie z. B. Lessing in seinem winterlichen Kirchhofe, ja selbst Rottmann, wo er die Stätten großer Erinnerungen so behandelt, daß man durch Gewitter und dergl. mit merklichem, symbolischem Fingerzeig auf die Geschichte hingewiesen wird: man fühlt die Absicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkührliche des Leihens aufgehoben ist. Dieß führt auf das Positive, was mit jenem Ausdrucke: geahnte Seelenstimmung gesagt sein soll. Hierüber ist jedoch bereits zu §. 240 das Nöthige bemerkt; dazu vergl. §. 270 von der Pflanze: das erste lebendige Individuum in der Natur, scheint sie dem ahnenden Menschen, welcher seine Empfindungen der unbeseelten Welt leihend unterlegt, vorzuempfinden, gibt bestimmteren Anhalt für dieses Leihen. In §. 654 ist gezeigt, wie diese psychische Bedingung in der Auffassungsweise der Malerei nun eintritt. Auch in den Krit. Gängen des Verf. B. 1, S. 222 ist der innere Vorgang dargestellt: wir fühlen wohl in dunkler Weise, daß das Leihen ein bloßes Leihen ist, aber darum geben wir es nicht auf, sondern vollziehen nun die Vorstellung, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüths vorbildende und wiederholende Seele in sich bärge und dennoch in ungetrübter Objectivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjectiven Lebens wüßte, als ob sie eine Seele ohne Seele hätte, ein Gemüth ohne die Spannungen und Conflicte des Gemüths oder ein solches, das, wo es sie zu theilen, in Sturm und Zerstörung vorzubilden scheint, trotz denselben einig mit sich bleibt. Das ist der Grund unserer sentimentalen Beziehung auf die Natur: wir suchen in ihr den noch ungetheilten Menschen. Das Seelenleben, wie es sich hier gespiegelt sieht, bleibt reines, naturnothwendiges Sein; dieß haben wir episch genannt und man sieht nun deutlicher, wie beide Bestimmungen, die des Lyrischen und des Epischen, sich vertragen. — Uebrigens leuchtet nun ein, wie in diesem Gebiete mit ganz besonderer Kraft in Geltung tritt, was von der Bedeutung der allgemeinen Medien, vom Tone, von der

Digitized by Google

Luftperspective, vom Unterschied der drei Pläne gesagt ist; die Wirkung der Ferne hat hier vor Allem die Idealität zu vollenden, die Seele hinauszuführen in die Ahnung des Unendlichen.

2. Von der Staffage ist schon bei der Frage vom Beiwerk §. 497, 2. die Rede gewesen. Ausführlicher hat sich der Verf. über die Zerreißung der ästhetischen Einheit durch zu anspruchvolle Staffage ausgesprochen in der unter 1. angeführten Stelle s. Krit. Gänge. Es sind natürlich menschliche Figuren, bei denen die Frage ihre Wichtigkeit erhält; das thierische Leben wird nicht ebenso leicht eine den landschaftlichen Eindruck störende Art von Interesse erregen, auch wenn es in bewegter, gespannter Situation erscheint, denn als ein gebundenes und unfreies führt es den Betrachter nicht aus der Naturstimmung heraus; doch begreift sich, daß z. B. ein gewaltiger Thierkampf nicht in jede Landschaft paßt und daß eine gewisse Breite des Umfangs in Aufnahme des Thierischen das Gemälde in ein Schwanken zwischen Thierstück und Landschaft versetzt; hierüber ist an anderer Stelle noch ausdrücklich zu sprechen. Was menschliche Wohnung betrifft, so haben wir gesehen, daß das Alter ihr den Ton eines Naturwerks aufgedrückt haben soll; doch auch Ruinen können zu anspruchsvoll auftreten und zu sichtbar eine Doctrin vortragen, wie dieß in der conventionellen Manier, die von der historischen Landschaft ausgieng, der Fall war. Von der eigentlichen Architektur-Malerei ist hier noch nicht die Rede. Es gibt Landschaften, die, so zu sagen, im vollsten Sinne des Worts nur Landschaften sind: die Natur ist in ihrem Geheimniß belauscht, wie sie ganz einsam, ganz allein mit sich ist; da bleibt am besten alle lebendige Staffage weg oder beschränkt sich auf ein die Wildniß liebendes Thier. Wie sehr nun aber der Charakter der Landschaft in eine Art der Bewegtheit, Gemüthlichkeit u. s. w. hereinrücken mag, welche zu menschlicher Belebung einlädt, so soll der Mensch in ihr doch nie anders auftreten, als in der Bestimmtheit, in welcher er selbst als ein Kind des Bedürfnisses, der Gewohnheit, des harmlosen Genusses, kurz als ein Kind der Natur erscheint, so daß seine Erscheinung mit der umgebenden Natur in Einem Eindruck aufgeht. Alles und Jedes, was im spezifisch menschlichen Sinne spannt, in die Seelen-Kämpfe des Menschen hineinführt, reißt den Zuschauer in ein schlechthin anderes Gebiet des Schönen hinüber und hebt jenes Leihen auf, durch welches wir der Natur einen verhüllten Menschen unterschieben, indem es uns für den enthüllten, den eigentlichen Menschen interessirt: wir erinnern uns plötzlich, daß Geist und Seele in Wahrheit nur im wirklichen Menschen ist, seine Schicksale sind es, die nun unsere ganze Theilnahme haben, und die Landschaft mag als ein Echo derselben erscheinen, das Gemälde aber ist kein Landschaftgemälde mehr und indem es sich dennoch durch die Verhältnisse des Umfangs im

Dargeſtellten als ein ſolches hinſtellt, beunruhigt es durch das Schwanken zwiſchen zwei Gattungen. Die angeführte Stelle der Krit. Gänge gibt Beiſpiele und zeigt zugleich, daß es nichts hilft, wenn die in ſolch unſtatthaftem Sinn ſpannende Staffage mit der Landſchaft zuſammencomponirt iſt. Daß beide Seiten aufeinander componirt ſein ſollen, verſteht ſich übrigens auch für den Fall von ſelbſt, wo die Staffage an ſich nicht über das in der Gattung begründete Maaß der Beſcheidenheit hinausgeht. Jagd z. B. iſt eine zur Landſchaft ganz paſſende Art menſchlicher Beſchäftigung, aber wenn ſich J. Ruysdael in eine Waldpartie voll ſtiller abendlicher Feier durch van de Velde die Rohheit einer Hetzjagd hineinmalen ließ, ſo haben wir ein ſchlagendes Beiſpiel von falſcher Staffage und von falſchem Begriffe des Beiwerks. — Uebrigens handelt es ſich auch bei der menſchlichen Staffage nicht blos von der Qualität, ſondern ebenſo ſehr von der Quantität: ein gewiſſer Grad von Umfang, den dieſelbe in Anſpruch nimmt, führt zum Sittenbilde oder zum geſchichtlichen; von den richtigen und unrichtigen Verbindungen derſelben mit der Landſchaft wird ebenfalls ſeines Orts die Rede ſein.

§. 699.

Die eingreifendſte Theilung der Landſchaftmalerei gründet ſich auf den Gegenſatz der Styl-Prinzipien und ſo tritt dem, in der ſogenannten hiſtoriſchen oder heroiſchen Landſchaft vorbereiteten, Stylbilde das Stimmungs-Bild im engeren Sinne gegenüber. Das erſtere iſt innerhalb des Lyriſchen mehr epiſch, und was den Unterſchied des Materials und der Technik betrifft, ſo neigt es naturgemäß zur Freske. Uebrigens gehen die Glieder des Gegenſatzes in mannigfaltiger Verbindung in einander über.

Das Stylbild iſt die Landſchaft des direct idealiſirenden, plaſtiſchen Styls; es verlangt, wie ſchon zu §. 686 in beiſpielsweiſer Anführung dieſes Zweigs geſagt iſt, ſchöne Formen in Erdbildung und Vegetation, ſchöne Linie der Gruppirung, klare Waſſer, reine Lüfte, und führt uns ſo in eine Welt, die für edle, große, harmoniſche Menſchen beſtimmt ſcheint, ein Elyſium. Es iſt klar, daß es ſich vorzüglich an die ſüdliche Natur hält. Die hiſtoriſche oder heroiſche Landſchaft gehört, da ſie als bleibender Zweig nicht fortdauern konnte, eigentlich in die Geſchichte der Malerei, mag aber wegen des unmittelbar Belehrenden, was ſie gewährt, hier betrachtet werden. Weſentlich war ihr eine zu bedeutende Staffage mythiſchen oder heroiſchen Inhalts, aus der claſſiſchen, alt- und neuteſtamentlichen Welt. Dieß war die Nabelſchnur, mit welcher die Landſchaft noch am hiſtoriſchen Gemälde hieng: eben erſt ausgeſchlüpft glaubte ſie noch dieſes Ausweiſes für ihre Exiſtenz als Gattung zu bedürfen, glaubte

Digitized by Google

sie den Sinn ihrer Auffassung, daß hier ein Wohnsitz für große Menschen sich entfalte, das Pathos, das in dieser Auffassung die Natur durchströmte, ausdrücklich auch in Menschen- oder Götter-Form und Thaten niederlegen zu müssen. Durch Tempel und Paläste in der Pracht der Neuheit sprach sie denselben Gedanken aus und wenn sie Ruinen vorzog, so wies sie doch in der Staffage um so deutlicher auf ein idyllisches Glück, das sich neben verfallener Herrlichkeit niedergelassen. In der Composition war sie rein idealistisch: sie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hülfe weniger Localstudien; örtliche Physiognomie erschien ihr, genau wie der Plastik die Bestimmtheit des Natürlichen und Individuellen, als Trübung eines Natur-Ideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel sein sollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur. Was die besondern Formen, Erdbildung, Vegetation betrifft, so grenzte die Behandlung derselben nahe an eine Regelmäßigkeit, die bei den Nachahmern sammt jener Freiheit der Composition unaufhaltsam in eine conventionell generalisirende Manier und von da in das Decorations-artige, Tapetenmäßige überging, wo denn die Wärme der Naturwahrheit dadurch nicht gerettet wurde, daß man als Staffage im Verlauf zerfetztes, zerschlissenes Lazzaroni-Volk in seltsamem Fehlgriff einer richtigen Ahnung des Romantischen der Nationaltracht anfieng vorzuziehen. Wie neben dem großen Anfänger Titian und den berühmten Vollendern dieser Gattung, den beiden Poussin und Claude Lorrain, schon die Schule der Caracci und die Naturalisten Neapels, vor Allem Salvator Rosa, ein stärkeres Maaß der Naturzufälligkeit in diese Auffassung einführten, so haben in neuerer Zeit Koch und Reinhard dem großartig Idealen auch den bestimmteren Local-Charakter italienischer Gegenden eingeschmolzen, ohne jedoch die übrigen Eigenschaften der heroischen Landschaft aufzugeben und daher auch ohne diese Gattung bleibend neu beleben zu können. Denn in Wahrheit fehlt ihr jenes Maaß des Naturalistischen und Individuellen, der Physiognomik, welches die Malerei trotz der Berechtigung des plastischen Styls fordert. Der Gegensatz gegen den rein malerischen Styl, der aus härterer Form, localerem Gepräge, verhüllterer, gebrochnerer Farbe und stärkerem Walten des Helldunkels ohne die Mithülfe einer zu pathetischen oder überhaupt zu bedeutenden Staffage die Idealität als Stimmung, als Seele resultiren läßt und nach dem Vorgang eines Rubens zuerst in J. Ruysdael sich in seiner ganzen Macht zusammenfaßt, ist immer noch stark genug, wenn man, wie Rottmann, ein ideal erfaßtes, plastisch durchgebildetes Porträt einer bestimmten Gegend von großartig reinen Formen und Farben gibt, die Zufälligkeit in feiner Linie walten läßt, Götter, Heroen, Patriarchen, Prunk der Tempel, Paläste, pathetischer Ruinen

entfernt. Das Stylbild, das so in seiner Reinheit dem Stimmungsbild entgegentritt, ist natürlich als Landschaftgemälde selbst ein Stimmungsbild; schon in der spezifischen Form der historischen Landschaft hat es nicht das bewegungsreiche Leben der Luft, nicht die Zauberwelt der Farbe verschmäht, Caspar Poussin geht zu stürmischer, dramatischer Erregung fort, bei Claude Lorrain wiegt sich eine himmlische Formenwelt im zarten Silberdufte des reinsten Aethers, Alles ist in die Stimmung eines hohen, heitern Selbstgenusses im Wechseltausche vollkommenen Daseins getaucht. Allein der Gegensatz des Epischen und Lyrischen tritt im Lyrischen noch einmal ein: das Stylbild ist durch seine plastische Natur objectiv und durch diese Objectivität episch. Daß dieser Anschauung die Wandmalerei zusagen muß, bedarf keiner Erklärung; wir haben hiemit das erste Beispiel, wie sich das Moment der Auffassung mit den andern Momenten der Unter-Eintheilung in der Malerei verbindet. — Es ist nun aber der Gegensatz zwischen Stimmungsbild und Stylbild überhaupt nicht abstract zu fassen. Wenn schon die historische Landschaft bald mehr die Form, bald mehr die allgemeinen Medien Licht und Luft in Bewegung oder Ruhe betont hat, so wird dieß ein bleibender Unterschied in der Auffassung des Stylbilds sein und also, da Licht und Luft die eigentlichen Träger der Stimmung sind, eine bleibende Richtung herüber nach dem Stimmungsbild auf dieser Seite hervortreten; der Grad der Einführung des örtlichen Gepräges und der Zufälligkeiten überhaupt wird bis zu einer zarten Grenze sich verschieden bestimmen; das Naturbild wird, wie gesagt, im Allgemeinen die plastische Natur des europäischen Südens bleiben, doch ist der Orient und selbst der Westen und Norden, sofern sie einzelne rein entwickelte und glückliche Formenverbindungen und Momente darbieten, nicht ausgeschlossen. Umgekehrt ist das Stimmungsbild im Stoffe noch viel weniger beschränkt; denn obwohl die Betonung des Ausdrucks durch ein gewisses Mißverhältniß der Form ihm wesentlich und daher eine rauhere Zone zusagender ist, so bietet doch auch die südliche Natur im Reize der Form und Farbe des Zufälligen genug, um jene Art der Accentuirung zu unterstützen; kann ferner das Stylbild auch bewegungsreich sein, so erreicht umgekehrt das Stimmungsbild seine Absichten auch in der Darstellung einer träumerischen Ruhe und neigt es in seiner Belauschung des Einzelnen zum Bindemittel des Oels und kleinem Maaßstabe, so ist ihm doch, da das Großartige in keiner Weise ausgeschlossen ist, auch die Freske nicht unbedingt entgegen.

§. 700.

Die Beziehung der Phantasie auf verschiedene Arten des Stoffes, auf i. die Unterschiede der Weltgegenden und Landstriche, berührt sich mit dieser Ein-

Digitized by Google

theilung und zieht sich neben ihr hin, ohne für sich eine solche zu begründen.
2. Dagegen enthält die Hervorhebung oder ausschließende Behandlung einer Seite des Landschaftlichen einen Ansatz zur Zweigebildung, der wenigstens in
3. der See-Malerei zu ausdrücklicher Bezeichnung gelangt. In innigem Wechselverhältniß mit diesem Unterschiede und dem des Lyrischen, Epischen, Dramatischen steht derjenige, welcher aus der Auffassung des einen oder andern Moments im Sinne der Jahreszeit, Tageszeit oder des augenblicklichen Zustands entsteht; die Winter- und Mondschein-Landschaft tritt als kleiner
4. Theil dieses Gebietes in besonderer Benennung hervor. Das einfach Schöne und Erhabene vermählt sich in unendlicher Mannigfaltigkeit mit allen andern Unterschieden.

1. Südliche und nördliche Natur sahen wir, jene mit dem Stylbilde, diese mit dem Stimmungsbilde zusammentreten, doch nicht in nothwendiger Bindung; der Unterschied der Zone u. s. w. läuft also neben jener ersten Eintheilung ebensosehr auch selbständig hin. Das gewöhnliche Herkommen hat in der Landschaftmalerei besondere Namen eigentlich nur da fixirt, wo sich die Subjectivität der Künstler stehend auf gewisse Spezialitäten geworfen hat; gerade die tieferen Unterscheidungen geben doch nicht den greiflich festen Rahmen, den man eigentlich unter Zweig versteht, daher denn auch die stärkste und entscheidendste derselben, die der vorh. §. aufstellt, nicht als geläufige Eintheilungsformel im Gebrauche sein kann. Eine solche erwächst auch nicht aus den Unterschieden des Stoffs: Natur des Ostens, Südens, Westens, Nordens, engere und engste landschaftliche Bestimmtheit der Länder, Landstriche u. s. w. Die Aufgabe der Wissenschaft aber ist es, in jedem Gebiete alle wesentlichen Unterscheidungs-Linien aufzuzeigen, um den vollständigen Schlüssel zur Analyse des einzelnen Künstler-Genius und Kunstwerks zu geben. Hier nun ist es besonders wichtig, wie sich, ganz dem modernen Geist entsprechend, das Landschaftsgebiet durch immer weitere Oeffnung des Erdkreises für das Auge der Bildung und der Kunst erweitert. Lange bewegte sich die Landschaftmalerei in den Grenzen Italiens und des Niederrheins, Belgiens, Höllands, jetzt wandert der Landschaftmaler mit Feldstuhl und Mappe nicht nur die nahen Länder des gebildeten Europa aus, nicht nur Spanien, Griechenland hat seine Schätze erschlossen: Amerika, Afrika, Asien und das nördliche Europa bis zur Grenze des Bewohnbaren erschließen ihre Wunder.

2. Die Theile der Landschaft sind Luft und Licht, Wasser, Erde, Pflanze. Ein Künstler kann sich im Ganzen seiner Auffassung mehr auf den einen oder andern oder mehrere dieser Seiten werfen oder nach Stimmung und Stoff zwischen der Betonung der einen und andern wechseln. Rottmanns Größe z. B. ist vor Allem das tiefste Gefühl für die Erd-

bildung, die schwungvollen Formen des Gebirgs, die duftig sich verlierenden Spalten und Falten, Brüche, Senkungen, Wände, Sättel, die mächtig und breit hingezogenen Ebenen; in Pflanzen ist er schwächer, Griechenlands heißtrockene Natur sagt ihm besonders zu, ruhig klare Luft ist sein Element, doch auch im Wasser ist er großartig und geistvoll; Hochgebirge und Wald ist die Heimath eines Everdingen, eines Calame, Schirmer ist besonders bedeutend im letzteren u. s. w., die Holländer lieben naturgemäß das Flachland, doch haben alle diese Künstler auch andere Seiten der Landschaft ergriffen. Die Bedeutung dieser verschiedenen Seiten sind im ersten Abschnitte des zweiten Theils dargestellt, was uns hier eine weitere ästhetische Würdigung derselben erspart. Dort ist insbesondere auch gezeigt, wie wichtig das Wasser für die Landschaft ist; der See, Teich, Bach, Fluß, namentlich der größere oder kleinere Wasserfall bildet die belebende, blitzende Seele in der Mehrzahl der Landschaften. Nun aber isolirt sich die Malerei auf das Wasser mit seiner noch zarteren, bewegungsreicheren Schwester, der Luft, im Marine-Bilde, und während die Ausdrücke: Gebirgs-Landschaft, Küstenlandschaft ohne bestimmten Fortschritt dieses Eintheilens nur ungefähr einen Ansatz zur Bestimmung von Zweigen enthalten, so steht hier sachgemäß ein scharf begrenzter Zweig vor uns. Die Aufzeigung der Schönheiten des Meers in der Lehre vom Naturschönen enthebt uns auch hier eines weitern Eingehens; ein solches wäre allerdings nöthig, um die Schwierigkeiten und Aufgaben des künstlerischen Studiums und der Technik auseinanderzusetzen, wie sie bei diesem Gegenstande besonders sich aufdrängen; dieß würde jedoch tiefer in das Einzelne führen, als der Umfang des Systems gestattet. Wir verweisen statt dessen auf die großen Meister: einen Salvator Rosa, van de Velde, Backhuysen, Claude Lorrain, Gudin, Achenbach und Andere.

a. Nun ist auch jenes wichtige Theilungsmoment einzuführen, das wir in §. 540 Moment und Grad des Umfangs genannt haben. Von letzteren sehen wir hier ab; es wäre wohl interessant, die Stufen der Landschaft von der großen Composition eines ausführlichen Ganzen bis zu der kleinen Partie, welche blos den Namen der Studie verdient, herunterzuwandeln, aber erst in den anderen Gebieten wird dieser Punct wichtig genug, um hier verfolgt zu werden. In einem so tief subjectiven Gebiete wie die Landschaftmalerei, wo der Blitz der Auffassung recht die Seele des Ganzen ist, muß nun aber der Moment, der augenblickliche Zustand, in welchem der Stoff ergriffen wird, von der größten Bedeutung sein. Indem die Natur als Widerschein menschlicher Stimmung erfaßt wird, trägt das unwillkührliche Leihen auf ihre Zustände den Begriff der harmlosen oder gespannten Situation und der Handlung aus dem Gebiete des Charakters (§. 336) über: Ruhe wird zur Seelenruhe, zum

Digitized by Google

Frieden der Selbstbetrachtung, spannendes Grollen zu einem ahnungsvollen Bilde der zur Entladung gerüsteten Leidenschaft, Schlag und Gegenschlag im ausgebrochenen Gewitter, See-Sturm gemahnt wie Zorn und Aufruhr der Geister, wie tragische Katastrophen, Ruhe nach Sturm wie das versöhnende Schlußgefühl des Tragischen. Zu den vorh. Eintheilungen verhält sich dieß so, daß das Stylbild im Allgemeinen mehr die großartige Ruhe, das Stimmungsbild die gespannte Situation und Handlung suchen wird, daß im Stoffgebiete die rauhere Natur mehr der Belebung durch diese Bewegtheit bedarf, als die plastische, südliche, und daß, wie schon oben berührt ist, Luft und Wasser, erstere vorzüglich an den Pflanzen ihre Bewegung offenbarend, die Elemente sind, worin diese Unterschiede ihren Ausdruck finden. — Man sieht nun, wie hier aufs Neue der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen zu Tage tritt: das Erdleben mit seinem Charakter fester Nothwendigkeit erscheint als der vorzüglich epische, Luft und Wasser als der lyrische und dramatische Theil der Landschaft und es leuchtet ein, wie diese verschiedenen Formen an die ruhigere, die gespannte Situation, den stürmischen Ausbruch sich knüpfen. — Es ist zunächst ein mehr andauernder Zustand, dem der Landschaftmaler einen Moment ablauscht: es sind die Jahreszeiten, unter denen namentlich der Herbst als stimmungsvoll erscheint, und die Tageszeiten, die Nacht. Begreiflicher Weise hat jedoch auch hier, da die landschaftlichen Zustände so unendlich ineinander übergehen, bestimmte Benennung mit dem Charakter des Stehenden sich nur an die Spezialitäten des Winters und des Mondscheins geknüpft, die ein Studium so besonderer Art erfordern, daß Künstler-Individualitäten sich bisweilen vorzüglich darauf concentriren. Ein van der Neer insbesondere ist mit dem feinsten Gefühle den Dämmerungen der Nacht, dem ungewissen Lichte des Mondes nachgegangen.

4. Das Komische fällt aus der Landschaft natürlich weg. Das Stylbild durchläuft die reichsten Modificationen des einfach Schönen und Erhabenen innerhalb des Letzteren, das jedoch als maaßvolle, schön begrenzte Kraft in seinem Gebiete herrscht, wogegen das Stimmungsbild die wilde, abspringende, schroffer bewegte Form des Erhabenen und im einfach Schönen die freieren Spiele der Anmuth entfaltet. Welche Stoffe und Momente der übrigen Eintheilungen vorherrschend unter die eine oder andere dieser Grundformen treten werden, mag sich der näheren Betrachtung von selbst ergeben. Es handelt sich hier weniger darum, dieses Eintheilungsprinzip zu entwickeln, als darum, es nicht fallen zu lassen, sondern mit fortzuführen bis dahin, wo es die Kunstform findet, in welcher es durchschlägt und eine Gattung begründet.

β. Das Sittenbild.

§. 701.

Den Uebergang von der Landschaft zu dieser Sphäre bildet das Thierstück, das mit dem einen und andern seiner Nachbargebiete in verschiedener Ausdehnung sich verbindet, aber als selbständiger Zweig keinen Zweifel über den wahren Hauptgegenstand des ästhetischen Ganzen lassen soll. Als Eintheilungsgrund ist insbesondere der Unterschied des Moments von Bedeutung. Die Nähe des Menschen kündigt im Großen die Architektur-Malerei an (vergl. §. 543), im Kleinen das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Still-Leben an.

1. Die Stellung des Thierstücks zwischen der Landschaft und dem Sittenbilde (vergl. §. 696 Anm.) ist äußerlich schon daran erkennbar, daß eine Aufnahme des Thierlebens bis zu bedeutendem Umfang sich mit einem Gemälde der einen oder andern Gattung verbinden kann; umgekehrt kann zu einem Thierstücke das Landschaftliche und menschliches Leben in ansehnlicher Ausdehnung sich gesellen. Diese äußerliche Verbindung ist der natürliche Ausdruck der innern Zusammengehörigkeit, denn das Thier ist die sich vernehmende und genießende Natur und der Grenznachbar des Menschen, sein Begleiter, sein Diener, aber auch sein Feind und Gegenstand seiner Kampflust; die landschaftliche Stimmung von der einen, die menschliche von der andern Seite läuft wie von selbst in das Thier aus. Aber auch hier muß die unklare Mischung (§. 696) abgewiesen werden. Entweder, oder! bleibt festes Gesetz; ein Gemälde duldet nur Ein Hauptsubject, durch das der Zweig bestimmt wird, in dem es gehört. Es ist nicht sowohl die äußere Ausdehnung, welche entscheidet: es mag ein großes Stück Landschaft mit Thiergruppen sich verbinden, viele Thiere mögen mit einer Landschaft, mögen mit Menschen, viele Menschen mit Thieren zusammengestellt sein und das Ganze ist doch Thierstück, Landschaft, menschliches Genre oder wieder Thierstück, wenn nur die Composition mit dem gesammten Ausdrucke klar sagt, was die Hauptsache ist. Man darf nicht zweifeln, welcher Theil auf den andern componirt ist, welcher dagegen die Composition bedingt, die Seele des Ganzen ist. Dieß unterscheidet sich nicht schwer, man erkennt leicht, ob Landschaftliches so viel Einheit und Mannigfaltigkeit hat, um für sich ein ästhetisches Ganzes zu bilden, dem das Thierische nur als Staffage anhängt oder umgekehrt, und ebenso verhält es sich in der Zusammenstellung von Thieren

Digitized by Google

und Menſchen, wo denn überdieß ein bedeutendes Stück Landſchaft wieder hinzutreten kann. Uebrigens hindert dieß nicht, auch hier Nebenzweige gelten zu laſſen, ſofern dabei nur immer ein Hauptſubject den entſcheidenden Mittelpunct bildet: es wird alſo ein landſchaftliches Thierſtück, eine Landſchaft mit ſtark vertretender thieriſcher Staffage, ein Sittenbild mit bedeutender Einmiſchung von Thieriſchem (namentlich Hirtenleben), ein Thierſtück mit bedeutender Einmiſchung des Menſchlichen geben und die beiden letzten Formen werden im angegebenen Falle auch wieder das Prädicat des Landſchaftlichen mit ſich vereinigen. Die niederländiſche Malerei iſt reich an Beiſpielen ſolcher Uebergänge; man denke u. A. nur an Phil. Wouvermann. Wir werden auf dieſe Verbindungen zurückkommen.

Blicken wir nun auf die Reihe von Unterſcheidungen, in die wir die Sphäre der Landſchaft getheilt, ſo erhellt ſogleich, daß die erſte im Thierſtück ſchwächer auftreten muß, nämlich die, welche ſich auf den Gegenſatz der Style gründet. Wir haben geſehen, wie die Malerei das Thier auffaßt (§. 654. 679); der plaſtiſche Styl wird neben dieſer naturwarmen, in das Seelenleben eindringenden Behandlung durch ſeine Art, in großen Zügen das Weſentliche der Form auszuſprechen, nicht ebenſo einen tiefen Unterſchied begründen können, wie in der Landſchaft, die ſo reichen Spielraum für Hervorhebung oder Unterdrückung des Zufälligen bietet. Ehe der eigentlich maleriſche Styl im Norden ſich ausbildete, gab es auch wirklich keine Thiermalerei. Es iſt ſchon in anderem Zuſammenhang, §. 451 Anm, darauf hingewieſen, daß ſelbſt Raphael in der Zeichnung von Thieren, namentlich demjenigen Thiere, das dem plaſtiſchen Gefühle doch beſonders entgegenkommt, dem Pferde, noch ſchwach iſt: ein höchſt merkwürdiger Gegenſatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Alterthum und die eigentliche Bildnerkunſt, die ſich von Anfang an durch feines Verſtändniß der thieriſchen Form auszeichnen (den Grund ſ. §. 437, Anm. 1). Am eheſten wird man die gewaltige Behandlung der Thierwelt in ihren Kämpfen unter ſich und mit dem Menſchen, die in großem Maaßſtabe und großen Zügen, worin das Einzelne, was Gegenſtand ſpeziellerer Belauſchung iſt, doch ſtark zurücktritt, die Formen und den Ausdruck des Affects darſtellt, die Werke eines Rubens und Snyders, Stylbilder nennen können. Wie warm lebendig und beſeelt aber auch hier die Auffaſſung iſt, das mag allein ſchon der herrliche, furchtbar wahr behandelte Kopf des verröchelnden Tigers auf Rubens Löwenjagd zu Dresden beweiſen. Die ſtyliſtiſche Richtung, wie ſie denn in dieſem beſchränkteren Sinne nach dem Eintritt des ächt Maleriſchen auch weiterhin ſich geltend machen muß, wird eine natürliche Beziehung zu einem gewiſſen Theile des Stoffs, dem Hirſch, Eber, Stier, Hund, den großen

Digitized by Google

Katzen-Arten, vor Allem, wie bemerkt iſt, zu dem Pferd haben, weil hier die ſchwungvoll geſchloſſenen Formen zu finden ſind, die dem plaſtiſchen Gefühle zuſagen. Hiemit iſt denn der zweite Theilungsgrund, der Unterſchied des Stoffs, zur Sprache gebracht. Der ächt maleriſche Styl wird ſich gerne, wiewohl keineswegs allein, dem Culturthiere zuwenden, denn er ſucht weniger Form-Schönheit, als Gemüthlichkeit. Pferd und Wiederkäuer wird ihm mehr im eingewöhnten, dem Menſchen vertrauten, als in dem freien und wilden Zuſtande ein beliebter Stoff ſein; ihm ſagt namentlich das Geſchlecht der Schafe, Ziegen, weidenden Rinder zu; er mag ſich behaglich in das „Dumpfe, Beſchränkte, Träumende, Gähnende ihres Zuſtands verſetzen und uns in das Mitgefühl deſſelben hineinziehen" (Göthe von H. Roos ſ. Eckerm. Th. 1 S. 125). Hund und Katze erſcheint als freundliches Hausthier, und ein Hondekoeter ſorgt dafür, daß der Hühnerhof nicht vergeſſen werde. Verſchloſſen iſt jedoch dem ächt maleriſchen Styl auch die wilde Naturkraft natürlich nicht; Potters brüllender Stier und Landſeers Hirſch ſehen nicht demnach aus, als möchten ſie dem Menſchen ſeine Furchen ziehen und an ſeiner Krippe ſtehen; die mehr ſpezialiſirende Behandlung begründet hier allein den Unterſchied und mit ihr tritt denn auch die Individualität des einzelnen Thiers mehr hervor. — Das Wichtigſte iſt nun aber der Unterſchied des Moments, der Situation. Zugleich mit dieſem wird jetzt auch der Grad des Umfangs, auf den wir uns bei der Landſchaft nicht einließen, bedeutender. Niemals zwar kann die Malerei ein einzelnes Thier ſtatuen-artig wie ein Portrait hinſtellen, dieſer Unterſchied von der Bildnerkunſt bleibt. Tritt ein einzelnes Thier in einem Gemälde auf, ſo muß Landſchaft oder menſchliche Wohnung mit Geräthe Stimmung und Motiv dazu geben. So gefaßt, zeigt ſich dann eine natürliche Reihe vom einzelnen Thiere zur kleineren, größeren und vielfacheren Gruppe, und dieſer Unterſchied ſteht im lebendigſten Wechſelzuſammenhang mit dem des Moments. Hier iſt denn der große Schauplatz für die warme und feine Belauſchung des Thiers in ſeinem dem menſchlichen analogen Seelenleben aufgethan. Alle die Zuſtände, Affecte, Tugenden, Unſitten, worin die ſchon reich ausgeſtattete Thierſeele auf die menſchliche hinüberweiſt, breiten ſich aus wie ein buntes Feld, worin unſer Gemüth im dumpfen Spiegelbilde, doch nur mit um ſo mehr Intereſſe der Verwandtſchaft nachgehend, ſich reflectirt findet. Ruhe und Aufregung, Bedürfniß und Sättigung, Freude und Leid, Angſt, Schrecken, Liebe und Haß bis zur äußerſten Wuth, — eine Fülle von Formen und Tönen eröffnet ſich, ſei es im Leben der Thiere unter ſich in Geſellung, Befreundung, Mutterliebe, Feindſchaft und Kampf, ſei es im Umgang mit dem Menſchen, im Kampfe mit ihm, im blutigen Spiele der Jagd. Es liegt ein volles Seitenſtück des menſchlichen Sitten-

Digitized by Google

bilds vor uns, und wie dieses an die Novelle erinnert, so mag der Thiermaler gern in sinnig motivirten Scenen der Thierwelt eine Art von Thiernovelle anklingen lassen; durch gespannteren Zustand, wie in Hondekoeters Hühnerhof oder in jenen furchtbaren Jagdbildern eines Rubens und Snyders, wo die Entscheidung, ob Löwe, Tiger, Wildschwein, Bär oder Hund und Mensch gewinnt, auf der Spitze und das bluttriefende Thier wie ein bedrängter Heros dasteht, steigert sich das Novellistische in das Dramatische. Dagegen ist das einfache Sein und sich Gehaben, Saufen, Fressen, Wandern, hingestreckt Ruhen immer mehr episch im allgemeinen Sinne, Gemüthszustände, wie zärtliches Lecken der Jungen oder Aufblicken zum Herrn und dergl. mehr lyrisch, und so sehen wir auch diese Form des Unterschieds, die sich auf die Mischungen der bildenden Phantasie mit der empfindenden und dichtenden gründet, in Wirkung.

Es ist nun auch klar, wie zu reicher Entfaltung des einfach Schönen, des Furchtbaren in Form, Leidenschaft und Bewegung, das Komische hinzutritt, denn dieses beginnt (vergl. §. 158, 4.) mit dem Thiere. Das Spielen so mancher Thiere, die Kraftanstrengung bei kleinen Verhältnissen, die drolligen Bewegungen, Kämpfe, tragikomischen Schicksale, die Charaktertypen, die als natürliche Caricatur menschlicher Eigenschaften erscheinen, das volle Zerrbild des Menschen im Affen: da ist komische Novelle und Lustspiel aufgethan. Die Poesie gibt reichen Anhalt in der Thiersage und ein Kaulbach hat diese Quelle mit tiefem Beobachtungsgeist und Humor benützt. Dieß führt jedoch schon in phantastische Formenmischung und somit in das Gebiet der eigentlichen Caricatur hinüber.

2. Keine Kunst liefert der andern in dem Sinne Stoff, wie die Baukunst der Malerei, dieß ist in dem angeführten §. schon gezeigt. In der Architektur-Malerei, zunächst derjenigen, welche die Außenseiten behandelt, wird ein Menschenwerk wie ein Naturwerk, wie der Theil einer Landschaft aufgefaßt; doch bleibt es Menschenwerk und die geschichtliche Physiognomie, die es haben soll, erzählt uns von Sitten und Schicksalen der Erbauer und Bewohner, es kündigt die Menschennähe an wie ein getragenes Kleid. Die Architektur-Malerei mag dem Stoffe nach öffentliche oder Privatgebäude, dem Zustande nach Trümmer oder erhaltene (nur nicht nagelneue vergl. §. 677), dem Umfange nach einzelne oder viele Bauwerke bis zu reichen Straßenprospecten darstellen und verändert, verengt oder erweitert danach Geist und Stimmung des Ganzen. Die Darstellungen des Innern der Architektur (die sog. Interieurs) treten natürlich dem Menschlichen näher, aber auch hier wird das Bauwerk eigentlich unter dem Standpuncte des Landschaftlichen behandelt: die Linear- und Luftperspective, die Dämmerung des Helldunkels, worin Kerzen- oder Fackellicht oder eindringendes Naturlicht an den Massen und Wölbungen hin-

laufend ſich ahnungsvoll verliert, dieß ſind die Wirkungen, worauf es abgeſehen iſt. — Was nun endlich die zierlichen Kleinigkeiten der Blumen- und Fruchtſtücke und der Zuſammenſtellungen von Geräthen und dergl., namentlich aber Erfriſchungen, worunter das todte Thier eine Hauptrolle ſpielt: die ſog. Still-Leben, auch Frühſtücks-Bilder betrifft, ſo gilt es hier zunächſt allerdings feine Belauſchung und Nachahmung des Objects, die Kunſt trägt ihr Licht in das Kleine und Enge, ſchleicht den zarten Reizen der Form, Farbe, des Lichts, insbeſondere des Durchſichtigen nach, weidet ſich an ihrer Macht und Liſt, die in den Stoffen eingefangene Naturſeele zu ertappen und zum Leuchten zu bringen, und ſie iſt auch darin nicht zu verachten, denn ein Schimmer von Idealität iſt ſelbſt in den anſpruchsloſeſten Gattungen des Daſeins; doch für ſich würde derſelbe wenigſtens bei den unorganiſchen oder todten Körpern des ſog. Still-Lebens nicht ausreichen, das Ganze einer künſtleriſchen Darſtellung zu bilden, die Zuſammenſtellung erſt gibt dieſen Dingen ihre Stütze und zwar in dem Sinn, daß ſie auf den Geiſt des abweſenden Beſitzers hinweiſt (Schnaaſe Niederl. Briefe S. 153): Wohlſtand und Behagen des Menſchen iſt das mittelbare, aber doch das Grund-Motiv in dieſen Bildern, ſie ſind culturhiſtoriſch zu verſtehen, man muß die Neigungen und Sitten des Volkes, wo ſolche Darſtellungen beliebt ſind, im Auge haben. Mehr Schönheitsgehalt an ſich ſchon hat die organiſche Geſtalt der Blumen und Früchte, doch auch ſie können für ſich allein nicht Kunſt-Objecte ſein (vergl. §. 276, 2.); im Strauße, in ſchönen Gefäßen gruppirt, wiewohl noch duftig und thauig, breitet ein David de Heem, ein Huyſum ſie hin, als warteten ſie des eintretenden Menſchen, der ſich ihrer Farbe, ihres Geruchs und Geſchmacks erlaben möge.

§. 702.

Im Sittenbild ergreift die auf das allgemein Menſchliche gerichtete Art der Phantaſie das weite Gebiet des menſchlichen Lebens, ſofern die gattungsmäßigen Kräfte deſſelben nicht zu den großen Entſcheidungen ſich zuſammenfaſſen, welche ſich mit Namen und Zahl in die Geſchichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und ſo ſtark die innere Bewegung ſein mag, erſcheint daher der Menſch doch als Naturweſen im engern und weitern Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfniſſes, der Arbeit, des natürlichen und geſelligen Zuſtands, der Culturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauſchung und vorherrſchende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus dieſem Begriffe des Allgemeinen. Der beſtimmende Standpunct iſt der epiſche.

Digitized by Google

Der Name Sittenbild scheint uns werth, statt des französischen Genre und des früheren deutschen (zuerst von Hagedorn in den Betrachtungen üb. d. Malerei gebrauchten, von Schnaase aufgenommenen): Gesellschaftsbild eingeführt zu werden. Der letztere erinnert zu wenig an die Beziehung des Menschen zu der Natur und zu leicht an die moderne Gesellschaft, wie denn Hagedorn sogleich an einen Watteau denkt; der erstere bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was sich aus der Substanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geschichte hereinbrechenden Entscheidung zusammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das, ursprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Gesammtzuflüsse des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird. „Sitte" wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äußern Culturformen, und es darf wohl an die altdeutsche Bedeutung erinnert werden, wonach das Wort auch Gebahren, habitus, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Sigfried z. B. hat im Kampfe gegen die Sachsen „einen freislichen Sit". — Es handelt sich nun, wenn der Begriff des Sittenbilds richtig bestimmt werden soll, vor Allem um die richtige Anwendung der Begriffe des Allgemeinen und Einzelnen. Hotho (Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei B. 1 S. 130) setzt das Wesen des Genre in die Auffassung des Einzelnen, Particulären, Augenblicklichen und das Wesen des historischen Bildes in die Darstellung des Allgemeinen, Wesentlichen, Ewigen. Will man sich nicht verwirren, so muß man die Begriffe zunächst ganz anders nehmen und das Verhältniß geradezu umkehren: das Einzelne ist der große Moment, wo die Kräfte der Menschheit sich zu gewaltigen Entscheidungen zusammenfassen, welche die Geschichte mit Angabe der Zeit und des Namens in ihre Annalen einschreibt, das Allgemeine ist das gewöhnliche Walten und Treiben derselben Kräfte, das unbenannt bleibt, weil es zu solcher Entscheidung sich nicht zusammengerafft hat, daher Guhl (a. a. O. S. 141) treffend das Genre eine Malerei mit unbenanten Größen nennt. Neben dieser Bestimmung des Begriffs der Einzelheit, wonach er die Concentrirung des Allgemeinen und Wesentlichen zur Spitze des sich verewigenden Moments bedeutet, behält nun aber allerdings auch die andere Recht, wonach unter dem Einzelnen die particulären Züge der Persönlichkeit und aller Erscheinung zu verstehen sind, und dann bleibt es dabei, daß diese Seite im Sittenbilde vor- und im Geschichtlichen zurücktritt, weil sie hier ganz von dem Ausdruck des Allgemeinen durchzogen und durchdrungen ist. Ebenso, wie der Begriff des Einzelnen, muß nun auch der des Allgemeinen in einer zweiten Bedeutung genommen werden. Hotho gebraucht „Allgemein" gleichbe-

Digitized by Google

deutend mit Wesentlich, Groß, Substantiell und so verstanden wiegt es im historischen Bilde vor, wogegen es im Sittenbilde nur „Grundlage", nur „die verdeckte Wurzel" bleibt, welche das Particuläre, das frei spielende Individuelle in die Tiefe senkt. Hier wird die Sache deutlich: das Allgemeine, d. h. die gattungsmäßigen Kräfte der Menschheit, wenn sie sich zu geschichtlichen Entscheidungen concentriren, worin eine bestimmte Idee durchbricht, herrscht im historischen Bilde und da wird das Einzelne (im Sinn des Particulären) zurückgedrängt, strenge gebunden; was Hotho Grundlage, verdeckte Wurzel nennt, ist dagegen das Allgemeine, das sich zu solchen Entscheidungen nicht concentrirt, so verstanden, aber herrscht es im Sittenbilde, denn nun ist es gleichbedeutend mit dem Täglichen, Continuirlichen, Gewöhnlichen, welches den Menschen frei läßt, so daß alle Züge des Besondern und Einzelnen ungebunden spielen und sich ausbreiten dürfen. Es walten also in beiden Zweigen dieselben gattungsmäßigen Kräfte der Menschheit, dort zur Entscheidung gesammelt, hier nicht. Es ist dieß aber keineswegs ein Unterschied, der nur in der Conception, in der Auffassung liegt, außer sofern natürlich auch die Wahl des Gegenstands selbst ursprünglich eben ein Act derselben ist; der Gegenstand selbst ist verschieden; freilich jedesmal dasselbe Wesen, der Mensch, aber jedesmal eine andere Hemisphäre seines Daseins. Der Inhalt wird in Wirklichkeit ein anderer, wenn er aus der unbelauschten Nichthöhe des Gewöhnlichen heraustaucht an den Tag der Geschichte. Der Sitten-Maler zeigt uns irgend ein buhlerisches Weib, der Geschichts-Maler eine Cleopatra, jener einen namenlosen Krieger, Staatsmann, dieser einen Alexander den Gr., einen Perikles, Cromwell, jener einen Unbekannten mit dem Ausdruck religiöser Begeisterung, dieser einen Huß, einen Luther: es ist beidemal dasselbe Pathos, aber dasselbe Pathos wird ein anderes, wenn es die Geschicke concreter Staaten, ganzer Epochen bewegt oder diese sich doch irgendwie mit ihm verwickeln, als wenn es sich in der Dunkelheit des Namenlosen verborgen weiß; die Seele wird tiefer, umfassender aufgerüttelt und die äußere Erscheinung im Bewußtsein des erschütternden, in die Annalen der Geschichte sich eingrabenden Moments größer, mächtiger, sie wird monumental. Das Sittenbild hat keineswegs blos sogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geschichte bewegt, ist in ihm auch da, jede höchste Empfindung, jedes tiefste Leiden kann neben dem geringsten und anspruchlosesten Thun zur Darstellung kommen, und doch ist es eine andere Welt, doch fehlt ein letzter Punct auf das i, ein Hauptton, der Grundbaß. Mag nun der Mensch auch von Bedeutendem ergriffen sein, so läßt er sich doch, sofern dieses Bedeutende nicht zur Spitze geschichtlicher Entscheidung gelangt, sofern er sich vom Auge der Geschichte nicht beobachtet weiß, gehen und gibt sich nachläßiger allen den Bedin-

Digitized by Google

gungen hin, die ihn im gewöhnlichen Leben beherrschen; noch mehr allerdings in den Augenblicken, wo nicht Bedeutendes ihn aufrüttelt, und das Sittenbild wird sich immerhin vorzüglich mit solchen beschäftigen. Die Bedingungen des Geschlechts, Alters, anthropologischen Zustands, Standes und Geschäfts, Genusses, der geltenden Formen in Kostüm, Umgangssitte, Genuß, Trauer, Arbeit treten nun in ihrer ganzen Breite an seiner Erscheinung hervor und in diesem Elemente läßt denn auch die Individualität des Einzelnen ihre ganze Eigenheit spielen; er glaubt sich ganz unbelauscht, er weiß nicht, daß der Maler ihn belauscht und ebendieß drückt der belauschende Maler aus. Wie nun dieß Alles in Geltung gesetzt ist, so tritt hiemit auch das Umgebende, der ganze Anhang und Apparat, durch den der Mensch sein tägliches Leben fristet, schmückt, erheitert, in umfassende Berechtigung ein; die äußern Culturformen spielen im Sittenbild eine Haupt-Rolle. Hiemit ist begründet, was schon zu §. 697, 1. im Allgemeinen aufgestellt worden: die Auffassung im Sittenbild ist die epische. Daß das eigentliche Epos mit benannten Größen darstellt, verändert, wie sich seines Orts zeigen wird, nichts an der Richtigkeit dieses Satzes. Der Mensch des Sittenbilds ist der zuständliche Mensch; handelt er, so bewegt er doch nicht die Welt, schöpft nicht aus der reinen Freiheit der Selbstbestimmung eine That, welche den Knoten des Compleres, in welchem er als Kind der Natur und der Sitte eingeflochten lebt, mit straffer Hand, mit scharfem Schwerte zerhaut und einen neuen schürzt; selbst wenn er den Faden des Gegebenen abbricht und z. B. revolutionirt, so wendet sich die Kunst dem Gebahren der Massen, dem Bilde der allgemeinen Leidenschaften, den Formen der Aeußerung, nicht der großen, freien, aus einem Willen, den die Geschichte sich merkt, hervorgestiegenen Thatsache zu. Also auch die Freiheit tritt unter dem Standpuncte des Instinctlebens auf. Der §. sagt, der Mensch erscheine im Sittenbild als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Worts; was oben von den Bedingungen bemerkt ist, die ihn in dieser Sphäre beherrschen, gibt den Anhalt für diese Unterscheidung. Bald ist es mehr das Anthropologische als solches, Gestalt, sinnlicher Zustand, irgend eine Beziehung auf die äußere Natur ohne tiefere Einkehr in sich, bald der künstliche und der moralische Mensch, der zur Darstellung kommt; aber, wie gesagt, auch im letztern Falle wird die Freiheit zu einer Art von Nothwendigkeit, einem beherrschenden Element, einer zweiten Natur. Dieß war die Meinung, wenn zu §. 696 gesagt wurde, im Sittenbild werde das menschliche Leben wie ein landschaftliches Sein aufgefaßt.

§. 703.

Das Sittenbild kann jedoch auch die Geſchichte in ſein Bereich ziehen, indem ſie die nicht geſchichtlich gewordene Seite derſelben als ihren Stoff ergreift. Ein anderes Gebiet öffnet ſich durch die mythiſchen Stoffe, die zum Zwecke freierer Darſtellung des allgemein Menſchlichen benützt werden (vergl. §. 695, a.). So zerfällt die Sitten-Malerei dem Stoffe nach in drei Hauptſphären: reines, d. h. außergeſchichtliches (§. 702), geſchichtliches und mythiſches (meiſt aus der Quelle der Dichtung geſchöpftes) Sittenbild.

Die erſte Eintheilung des ganzen Gebiets gründet ſich auf den Stoff. Das eigentliche und reine Sittenbild heißt außergeſchichtlich nur im Sinne von §. 702, denn in der That wird das Sittenbild ſeinen Stoff, ſo ſehr es die urſprüngliche Einfachheit der Culturformen (vergl. §. 327) lieben mag, doch mit einer Ausnahme, die nachher zur Sprache kommt, immer ſpezifiziren, localiſiren, nicht Fiſcher, Jäger, Hirten überhaupt, ſondern italieniſche, arabiſche, norwegiſche u. ſ. w. malen. Die nicht geſchichtliche Seite des Geſchichtlichen iſt ſein Boden; doch nicht dieß allgemeine Verhältniß hat der erſte Satz des §. im Auge: das Hineingreifen in das Geſchichtliche kann vielmehr ſo weit gehen, daß Perſonen dargeſtellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geſchichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente, wo ſie das hiſtoriſch gewordene Entſcheidende gethan haben, ſondern in einem Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen, wovon keine Geſchichte als einem Einzelnen redet, kommen ſie hier zur Darſtellung: ein bekannter Feldherr, Künſtler, Staatsmann, Fürſt u. ſ. w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Feſt, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß ſie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac machend, ein Wallenſtein mit Aſtrologie beſchäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studirzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die ſich in der Weiſe damaliger Geſellſchaft unterhalten, ein Friederich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe ſpielend und Aehnliches: das ſind geſchichtliche Sittenbilder. — Nun aber muß allerdings der Sittenmaler auch das Bedürfniß haben, ſich ein- und das anderemal ganz von allem Localiſiren frei zu halten, damit er das allgemein Menſchliche, die gemeinſamen Gattungskräfte, innere und äußere, in reinerer Idealität zum Ausdruck bringe; da wird er ſich denn gern an das Mythiſche lehnen, wie dieß in §. 695, a. vorbereitet iſt. Das mythiſche Genre theilt ſich nach der Anmerkung zu jenem §. in ein claſſiſches und romantiſches (ſofern man unter dem letz-

Digitized by Google

tern nicht blos mittelalterliche Culturformen ohne jede Beziehung auf das Mythische versteht). Nun mag denn die Schönheit menschlicher Gestalt, mögen menschliche Empfindungen, Motive, Genüsse als Götter, Genien, Geister in mancherlei einfacherer Situation oder phantastisch erfundener Handlung gleichsam durchsichtiger, unbedingter zur Darstellung gelangen, die Liebe in Amor und Venus oder Feen und Elfen, die Jagdlust als Diana und ihr Gefolge, der Wein nicht in menschlichem Zechgelage, sondern im bacchischen Kreise oder in einer Gruppe romantisch erfundener Geister des Weins, die dunkle, ahnungvolle Beziehung des Menschen zu der Natur in Nymphen, Nereiden, Nixen, Elfen u. s. w.: es sind die reinen Geister der Sache in zärteren Leibern. Nebenher legt sich an dieses Gebiet die toll gespenstische Welt, wie sie in den Versuchungen des h. Antonius u. s. w. mit traumhaftem Humor dargestellt ist.

Diese Gestaltenwelt schöpft der Maler großentheils nicht unmittelbar aus altem Völkerglauben, sondern aus dem Munde der Dichter. Die Poesie ist als weitere Quelle für das Sittenbild gerade hier angeführt, weil es namentlich die mythischen Stoffe sind, welche der Maler zunächst aus ihrer Hand empfängt; er kann aber ebenso gut auch jede andere Art von Stoff durch ihre Vermittlung sich geben lassen, sei es irgend ein namenloses außergeschichtliches, aber rein reales Motiv, das er z. B. aus Romanen schöpft, die sich nicht an die Geschichte lehnen, wie denn eine auf das allgemein Menschliche in besonderer Reinheit gerichtete Dichter-Phantasie ihre Stoffe nicht gern genau localisirt, sei es auch dichterisch verarbeitete Geschichte. Es ist also logische Verwirrung, wenn man meint, die Poesie sei eine neue Quelle in dem Sinn, daß sie eine neue Art von Stoffen bringe; es werden dieselben Stoffe nur aus einem weiteren Medium entlehnt, durch das sie vorher gegangen sind.

§. 704.

1. Nur die erste dieser Sphären stellt das Sittenbild in seiner Reinheit dar. Die nähere Eintheilung derselben gründet sich zunächst ebenfalls auf die Unterschiede des Stoffs, doch nicht sowohl nach anthropologischen Differenzen und nach Völkern, über welche allerdings die Malerei in wachsender Aufschließung der Ferne und Erweiterung des Interesses für alles Menschliche sich ausdehnt,
2. als vielmehr nach dem verschiedenen Charakter der Stände. Dieser Unterschied führt unmittelbar zu einer andern Theilung, nämlich derjenigen, welche durch die Auffassung verschiedener Seiten des Stoffs bedingt ist, denn je nach der gesellschaftlichen Schichte wendet sich die künstlerische Auffassung mehr dem innern Seelenleben oder mehr den äußern Culturformen zu; doch bringt gerade die Feinheit der psychologischen Belauschung zugleich die gemüth-

liche Vertiefung in das Umgebende, eine umständliche Auffassung nach dieser Seite mit sich.

1. Daß das Sittenbild in seinem wahren und ganzen Wesen nur da gegeben ist, wo es seinen Stoff im genannten Sinn außergeschichtlich und zugleich nicht übermenschlich behandelt, dieß bedarf keines Beweises. Die andern Sphären bringen ein die reinen Eintheilungs-Linien durchkreuzendes, logisch schwieriges Element herein. Uebersehen wir nun das Gebiet des reinen Sittenbildes, so liegt vor uns der ganze Stoff, der im ersten Abschnitte des zweiten Theils unseres Systems unter C, a: „die menschliche Schönheit überhaupt" aufgeführt ist: die allgemeinen Formen (die Gestalt, Zustände und Altersstufen, die Geschlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie). Die besondern Formen (die Racen und Völker, die Culturformen, das Staatsleben), die individuellen Formen (die natürliche, die sittliche Bestimmtheit des Individuums, der Charakter, Physiognomik, Pathognomik). Die Kunst nun mischt die verschiedenen Theile dieses Feldes so, daß sie den letzten, nämlich das physiognomisch und pathognomisch belauschte Individuum, getaucht in das Element der beiden ersten (der allgemeinen und besondern Formen) zur Darstellung bringt. Daß insbesondere nun auch der Charakter im untergeordneten Sinne habitueller kleiner Leidenschaft u. s. w. die Stelle findet, die ihm §. 685 Anm. in der Malerei eingeräumt hat, ergibt sich aus der Natur des Sittenbilds. Diesem ganzen Gebiete gibt die Sittenmalerei allerdings die concrete Färbung der geschichtlichen Schönheit, trägt also den gesammten Stoff in das Gebiet hinein, das jener Abschnitt unter C, b. entfaltet, aber, wie gesagt, nur so, daß das mit ausdrücklichen Datum bezeichnete Diese vom Geschichtlichen wegbleibt. Die selbständige Eintheilung dieser so beschaffenen Sphäre als eines Zweigs der Malerei ist nun aber erst zu suchen. Da bildet denn der Stoff, wie er sich auf die anthropologischen Unterschiede: Geschlechter, Lebensalter u. s. w., dann auf die Unterschiede der Völker gründet, ebenso wenig eine einschneidende Theilung, als der Unterschied der Zonen, Länder in der Landschaft. Merkwürdig bezeichnend aber ist es für die moderne Zeit, wie die Kreise wachsen: italienisches Gesindel, Soldaten, dann holländische Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entstehung des Zweigs fast der einzige Stoff; der naturwissenschaftliche, entdeckende, Fernenöffnende, kosmopolitische, jede Form des Menschlichen in sein tiefes und weites Interesse ziehende Geist der Zeit hat nun aber in raschem Fortschritt alle Länder Europa's, Asien, Afrika, die malerischen Stoffe Amerika's erschlossen und sammelt in immer weiterem Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den malerischen Honig aus der fernsten Blume. Dabei ist es ein Hauptzug, daß das

Digitized by Google

Menſchliche nicht nur in den der modernen Bildung nahen oder angehörigen, ſondern beſonders auch in denjenigen Zuſtänden Intereſſe und Würdigung findet, welche den Charakter vorgeſchichtlicher Natur-Einfalt tragen oder in Naturzuſtand zurückgetretene Reſte alter Cultur darſtellen. Dieß Intereſſe iſt daſſelbe, wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber ſie bricht und theilt auch, wir ſuchen den Waldesduft, das reine Quellwaſſer im Urſprünglichen und Ungetheilten. Doch iſt das Naturwüchſige ſelbſt ſchon eine Cultur, Cultur vor der Cultur, ſo tritt es in Eine Reihe mit den Formen der Cultur im engern Sinn und *dieſe* Reihe iſt es, welche das erſte Motiv für die nähere Eintheilung des Sittenbilds abgibt. Die Cultur-Unterſchiede fallen freilich auch mit denen der Nationalität und umgebenden Natur zuſammen, aber ſie beſtehen auch in demſelben Land und Volk, ſind überall ſich wiederholende, aus der Urzeit in die Zeit der Bildung hereinragende oder in dieſer ſelbſt bleibend begründete Formen, und ſo genommen bilden ſie die Handhabe für die Eintheilung. Schnaaſe hat das Verdienſt, dieſes Prinzip zuerſt, und zwar am Prototyp des ganzen Zweigs, der holländiſchen Sittenmalerei, zur Anwendung gebracht zu haben: die derb komiſche Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der ſinnlichen Natur auf der einen, den Kreis der mittleren, wohlhabendern Stände mit gebildeter Sitte, verſteckten, novellen-artigen Andeutungen auf der andern Seite (Niederl. Briefe S. 81. 82). Allerdings haben ſich nun aber beide Seiten mit dem Fortſchritt unendlich erweitert: zur erſten Gruppe oder vor dieſelbe tritt das ſo eben beſprochene Gebiet, es handelt ſich nicht mehr blos von plumpen Holländern, ſondern von Zuſtänden überhaupt, wo der Menſch in freiem, unmittelbarem Umgange mit der Natur, ſei es in edel einfacher, ſei es in rauherer, wilderer Weiſe, ſich ſelbſt Naturton, Naturhauch bewahrt: die Sitte herrſcht im engern Sinne der Naturnothwendigkeit (§. 702); man könnte es in weiterer Bedeutung des Worts das *patriarchaliſche* oder, ſofern das Glück der Beſchränkung im Gegenſatze gegen die Uebel eingedrungener Ueberbildung betont wird, das *idylliſche* Genre nennen. Die betreffenden Formen ſind in §. 327—330 beſprochen. Der ſtandloſe Stand, der Menſch außer der Geſellſchaft: Räuber, Zigeuner, Landſtreicher reiht ſich natürlich an dieſe Gruppe. Die andere erweitert ſich vom wohlhabenden Bürgerthum nach den Kreiſen des intellectuellen, geiſtlichen, adeligen, fürſtlichen Stands. Den gröberen Handwerker ſtellen wir zur erſteren Gruppe, in die Mitte zwiſchen beide mag ſich das feinere Handwerk, die vermitteltere, reflectirtere, doch noch körperliche Arbeit ſtellen. Hiezu vergl. §. 330.

2. Dieſer Unterſchied wird nun alsbald zu einem innern. Wie wir im Gebiete der Landſchaft die Betonung der verſchiedenen Seiten, nament-

Digitized by Google

lich der Luft und der Erde, unterſchieden haben, ſo wird nun in der zweiten Gruppe das Seelenleben, das Innere, in der erſten das Äußere, die Culturform zum Hauptgegenſtande der Darſtellung: dort die geiſtige Luft, hier die Erde der äußern Bedingungen. Der Gegenſatz iſt natürlich nicht abſtract zu nehmen: es fehlt weder dort das Intereſſe für die äußern Formen, noch hier für das Seelenleben, aber jene Formen erſcheinen ſelbſt reflectirter, verfeinerter, geiſtig durchdrungener und dieß Seelenleben iſt das einfache, gediegene, naturbefriedigte, inſtinctmäßige des Sohnes der Natur. Es leuchtet ferner ein, daß bei der erſten Gruppe die Schönheit der Geſtalt an ſich, die anthropologiſchen Unterſchiede des Geſchlechts, Alters, die unmittelbar ſinnlichen Zuſtände (§. 317—321) eine größere Rolle ſpielen, das Kunſt-Intereſſe mehr für ſich, auch ohne ſpeziellere Beziehung in Anſpruch nehmen. In der zweiten iſt es gerade die feinere Gründlichkeit der pſychologiſchen Beobachtung, welche zugleich alles Anhängende, worin ſolche Sitte, ſolches Seelenleben der gebildeten Stände ſich erzeugt, mit beſonderer Aufmerkſamkeit erfaßt.

§. 705.

Hiemit eröffnet ſich denn auch in ihrem ganzen Gewichte die Unterſcheidung des Moments und des damit verbundenen Grads des Umfangs. Der Fortgang von der ruhigen zu der innerlich bewegten, leidenſchaftlich geſpannten, ſtürmiſch ausgebrochenen Situation verbindet ſich in mannigfaltiger Weiſe mit dem von der einzelnen Figur zu der kleineren, der größeren Gruppe und der Maſſendarſtellung. Das Schlachtbild vereinigt maſſenhafte Compoſition und ſtürmiſchen Ausbruch. Dieſer Unterſchied ſteht in der innigſten Beziehung mit dem des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, wie er innerhalb des epiſchen Standpuncts ſich geltend macht. Ferner tritt in klarer Scheidung nun auch das einfach Schöne, Erhabene und Komiſche auseinander.

1. Nun erſt belebt ſich vor unſern Augen das Pſychologiſche, wie es, obwohl mit verſchiedenem Accent, in beiden Gruppen zur Darſtellung kommt, indem der Grundzug aller Sittenmalerei, die Erhaſchung des Moments und damit die Unterſchiede der Situation zur Betrachtung kommen. Wie der Blitz eine dunkle Landſchaft beleuchtet, wie wir im Fluge der Eiſenbahn einen Blick in eine Dachkammer werfen und das mit Windeseile aufgegriffene Bild im Innern bewahren, erfaßt der Sittenmaler im Nu das menſchliche Leben in ſeiner Naivetät, in der es ſich unbelauſcht gehen läßt. Was Einer für ein Geſicht macht, wenn er eine Feder ſchneidet, den Puls greift, eine Priſe nimmt, als Pfannenflicker eine Pfanne ſtudirt u. ſ. w.: Alles das wollen wir auch einmal ſehen, ſoll und muß

Digitized by Google

die Kunst auch fixiren. Wir haben nun folgende Stufenleiter vor uns: ruhiges, einfaches Sein und Weben des Gemüths bei harmloser Beschäftigung: Fischen, auf dem Anstand Stehen, Pflügen, Aerndten, Spitzenklöppeln, sich Kleiden, Lesen Schreiben u. s. f., oder im reinen, träumerischen Nichtsthun, Hinausblicken in's Weite u. s. w.; subjectiv bewegterer Zustand, und zwar entweder mehr naiv, nach Außen geöffnet in geselliger Freude, Schmauß, Tanz, Festvergnügen u. dgl., oder innerlich concentrirt und gespannt, wie in einem liebenden, harrenden, träumenden Mädchen oder in Familienscenen, die etwas bedenklich aussehen, wie der Verweis des Vaters von Terburg; zum Drohenden gespannt, wo Gefahr bereitet oder ihr entgegengesehen wird, wo der Räuber lauert, der falsche Spieler betrügt, der Verführer lockt, wilde Thiere, Wasser und Feuer Zerstörung drohen; endlich der Ausbruch der Leidenschaften in Schlägerei, Mord, verderblichem Kampfe mit den Naturkräften, blutiger Jagd, Schlacht, Leiden durch Armuth, Pfändung, Scenen der Justiz, Krankheit, Tod in allen Formen; doch es ist nicht blos von Zorn und Leiden die Rede, auch Freude und Aufregung, die zwischen Freude und Leid schwankt oder sich nach verschiedenen Seiten in sie theilt, wie bei Testaments-Oeffnungen, Liebes-Werbung neben Rivalen, und unendliche andere Formen des reich gemischten menschlichen Schicksals gehören hieher. Neben dieser Reihe von Unterschieden läuft nun in den verschiedensten Durchkreuzungen die andere hin, die der §. nennt, wobei zugleich die Wechselbeziehung mit dem Unterschiede der in §. 704 aufgestellten Sphären wichtig ist. Die dem Naturleben enger verbundene, patriarchalische Form nämlich wird naturgemäß meist, wiewohl nicht immer, in massenhaften Gruppen vor uns auftreten, denn das Instinctleben ist ein Leben in großer Gemeinschaft; die feinere Schichte dagegen wird, wiewohl ebenfalls keineswegs nothwendig und immer, in vereinzelten Figuren und kleineren Gruppen sich darstellen, denn das mehr innerliche Leben zieht sich gern in die Einsamkeit oder die Gesellschaft Weniger, den gemüthlichen Kreis der Freunde, der Familie zurück. Scenen der Aufregung bedingen in beiderlei Formen des Sittenbilds Vielheit der Figuren, größere Composition. Der §. nennt aus dieser Sphäre das Schlachtbild ausdrücklich, weil es das einzige ist, das mit stehendem Namen sich hervorhebt. Wir werden ihm noch einmal begegnen, im geschichtlichen Gebiete; hier handelt es sich um Bilder des Kriegs, wo es auf den Ausdruck der Leidenschaft, Bewaffnung, Kampfesweise überhaupt, nicht auf eine bestimmte geschichtliche Entscheidung ankommt.

2. Alles Sittenbild ist episch, aber auf dem epischen Boden wiederholen sich noch einmal die Unterschiede des Epischen, Lyrischen, Dramatischen. Das Epische im Epischen tritt da zu Tage, wo vorzüglich das

Inſtinctive und Zuſtändliche herrſcht, dem Stoffe nach in den ſinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach, wo die äußern Culturformen in den Vordergrund treten; dem Moment und Grade des Umfangs nach in der harmloſen Situation einfacher Arbeit oder behaglicher Müßigkeit, im maſſenhaft Gemeinſchaftlichen, ſei es ein Thun, ein Genuß, auch ein Kampf, wenn nur die Lage nicht zu ſpannend erſcheint, oder ein Leiden, ſofern nur der geiſtige Schmerz nicht zu ſubjectiv im Ausdruck vorwiegt. Das Lyriſche iſt mehr, wiewohl natürlich keineswegs allein, in den feineren Ständen zu Hauſe, weil es mit der innerlich vertiefteren Empfindung eintritt, in der pſychologiſchen Auffaſſung, in derjenigen Situation, welche die verborgenen Saiten des Seelenlebens anſchlägt, in der einzelnen Figur und kleineren Gruppe. Das Dramatiſche liegt dem Sittenbilde darum ferner, weil die tiefen Conflicte, die in ſtraffer Erwartung ſpannen, indem ſie da hervorbrechen, wo Einigkeit ſein ſollte (vergl. Hotho a. a. O. S. 69. 70), ſich gewöhnlich in die wirkliche Geſchichte eingraben und weil ihre Darſtellung ſich naturgemäß des weitſchichtigen Anhangs von Culturformen entledigt, die den Menſchen mit ihrer Wucht, wo nicht die entſcheidende That aus dem heroiſch freien Innern geſchöpft wird, in das Zuſtändliche ziehen. Doch ſind auch hier die Bilder furchtbarer Spannung, wie bei Raub, Mord, gefahrvollem Kampfe, zerreißendem Schrecken, der tief im Gemüthe zündet, wie bei tragiſchem Familien-Unglück, beziehungsweiſe dramatiſch zu nennen. Auch das ſcharf packende, in bewegter Handlung hervorbrechende Komiſche gehört in dieſe Form.

3. Hiemit ſind wir zu dem Unterſchiede des einfach Schönen, Erhabenen, Komiſchen gelangt. Es bleibt, da der Reichthum, womit die zwei erſten Formen bis zum Tragiſchen nunmehr auf ihrem wahren Boden, dem menſchlichen, ſich entwickeln, im Weſentlichen nur noch zu ſagen, wie jetzt zum erſtenmal in der Kunſt das Komiſche in voller, ſelbſtändiger Kraft bis zur Nähe des deutlichen Gegenſatzes eintritt, der in der Dichtkunſt zwiſchen Tragödie und Komödie beſteht. Leicht unterſcheidet ſich eine dreifache Form: die Poſſe mit ihrem Cynismus in der groben Seite des patriarchaliſchen Gebiets, theils als ruhige Darſtellung der bäuriſchen Natur in ihrem harmlos ſchwerfälligen Selbſtgenuß, theils als Bild ausgelaſſener Tollheit in Gelagen, Tanz, Prügelei, die gemäßigtere, doch noch ſtarke Ironie in der Charakteriſtik jener mittleren Schichten, wo die Arbeit ſich von der Natur entfernt (Schneider, Schuſter, Krämer, Schulmeiſter u. dgl.), endlich die feine Ironie und der Humor in der Belauſchung der verborgenen Gemüthlichkeiten, Intriguen, innern Widerſprüche im Leben der gebildeten Stände.

Digitized by Google

§. 706.

Endlich tritt in diesem Gebiete der Gegensatz der Style mit entscheidender Bedeutung auf. Die plastische Richtung hält sich an Culturformen, die entweder den Charakter einfacher Ursprünglichkeit tragen oder einen edeln und schwungvollen Luxus entfalten; sie sättigt das Sittenbild mit historischem Geiste. Die mythischen Stoffe dienen vorzüglich ihr als Motiv für ihre erhöhte Auffassung. Der Unterschied der Style schafft sich auch verschiedene Technik.

Die Venetianer und in der neueren Zeit Leop. Robert sind die Begründer des sogen. höheren Genre, das seinen Stoff in plastischem Geiste stylisirt. Bei jenen fällt der große Wurf dadurch in's Unklare, daß der ganze Zweig noch nicht zur Selbständigkeit gelangen kann, daß daher ihr Bedürfniß hoher Stylisirung sich an mythische, namentlich christlich mythische Stoffe anklammert; Leopold Robert darf daher der wahre Schöpfer dieser Gattung genannt werden und er hat auch den entsprechendsten Stoff ergriffen, die an sich schon stylvolle Natur des ächten italienischen Landvolks, seine Würde in der Naturnachläßigkeit, die racemäßig schöne Form und edle Bewegung, woraus ein Gefühl und Nachklang der alten Größe Roms spricht; diese Bauern, Fischer, Winzer gehaben sich so natürlich heldenmäßig, daß in jedem ein Cincinnatus zu schlummern scheint, den man nur vom Pfluge zur Herrschaft und Heeresleitung holen dürfte. Es ist Sittenbild mit historischem Geiste geschwängert. Diese Behandlung bleibt jedoch ganz in den Grenzen des Kunstzweigs: die Gestalten sind nicht dem Stoffe nach geschichtlich, ihr Thun ein anspruchloses, gewöhnliches Tagewerk, freilich ehrwürdig an sich wie alle Urbeschäftigung des Menschen, ihre Freude ein Jubel, der gemessen und würdig bleibt und mit geringer Zurüstung glücklich ist (die tiefe Poesie der ächten Kinderfreude und der „von geringem Trank begeisterten" Cikade), ihr Dasein namenlos, das heldenhaft Geschichtliche bleibt bloße Fähigkeit, Möglichkeit, „Grundlage" (§. 702 Anm.). Schwerer ist es, die formlosere Menschenrace so zu behandeln, doch ist unter der Hand des Rubens selbst eine niederländische Bauernkirchweih in das stylvoll Große gewachsen, und es schlummert auch im norddeutschen Bauern und Seemann, im Flözer des Schwarzwalds ein Nibelungen-Recke, der nur auf den rechten Pinsel wartet. Sollen die höheren Stände in dieser plastischen Großheit aufgefaßt werden, so ist eine Bildung vorausgesetzt, worin die Natur veredelt, nicht abgerieben wird, und ein Luxus, dessen Formen großartig, schwungvoll sind: die Venetianer, ein Paolo Veronese vor Allen, bleiben hierin Vorbild. — Dieser Styl wird sich nun aber in seiner plastischen Auffassung besonders gern auch auf die Schönheit der Gestalt an sich, natürlich nicht ohne

Ausdruck, aber doch ohne spezifisch bedeutenden Ausdruck werfen, und daher mit Vorliebe das Nackte behandeln; indem er nun, je weniger es hier um bestimmten geistigen Inhalt, anziehende Besonderheit, Eigenheit der Individualität zu thun ist, desto mehr die Gestalt an sich ideal erhöhen muß, so ist er es besonders, der die mythischen Stoffe, vorzüglich die classischen, liebt, wie dieß zu §. 695, a. an Titians Beispiel gezeigt ist. Als mit der neuen humanistischen Bildung dem gelichteten Geiste die Schönheit der Welt, des Sinnenlebens aufgieng, warf sich die Kunst mit der Wärme des innerlich gewordenen Lebens auf die Gestalten des Olymp und durchglühte mit neuem Feuer die kalten Marmorgebilde des Alterthums. Raphael malte die Galatea, den Mythus von Amor und Psyche, M. Angelo die Venus und Leda, Correggio seine üppige Leda, Danae, Jo, die Venetianer mit ihrem festlich sinnenfrohen Geiste folgten. Zauber der Farbe und des Helldunkels stehen nicht in Widerspruch mit der Natur des plastischen Styls, denn sie werden hier noch nicht in der streng malerischen Richtung verwendet, wo sie dienen, die Härten der Besonderheit und Individualität mit dem Accente des geistigen Lichts zu übergießen. Dieß thut dann der entgegengesetzte Styl, den wir nicht weiter zu schildern brauchen. — Hervorzuheben ist noch, wie sich diese Gegensätze mit dem Unterschiede des Materials in Beziehung setzen. Daß das plastisch behandelte Sittenbild wie zur größeren Dimension, so zur Freske geeignet ist, haben wir schon zu §. 661, a. ausgesprochen. Das ächt malerisch aufgefaßte ist durch die Natur der Sache auf kleineren Maaßstab angewiesen (s. ebenda) und so der eigentliche Hauptgegenstand der Kabinets-Malerei. Was aber die technische Behandlung betrifft, so ist im Unterschiede der Stoffe auch ein weiterer Unterschied in der Behandlung des in die Fülle des realen Scheins hineinführenden Materials der Oelfarbe begründet: für das rohere Treiben der gröberen Stände der kecke, leichte, geistreiche, für die Sphäre der feineren Sitte und des tieferen Seelenlebens der sorgfältige, zarte, feine in das Einzelne gehende Pinsel (vergl. Schnaase a. a. O. S. 82.) Die sinnige Art der Belauschung trägt sich in dieser zweiten Form vom Menschen auch auf das Umgebende über (vergl. §. 704, a.) Der künstlerische Diebstahl an den Geheimnissen der Naturstoffe, der Glanzlichter von Metall, Glas, Sammt, Atlas u. s. w. ist der natürliche Nefler des Diebstahls am Menschen, den Dingen wird wie der Menschenseele ihr Eigenstes entführt und im künstlerischen Scheine wieder herausgegeben.

§. 707.

Das Sittenbild verknüpft sich in mannigfachen Uebergängen mit der Landschaft und dem Thierstück, aber auch hier soll die Verbindung eine solche sein,

Digitized by Google

daß kein Zweifel über die eigentliche Gattung entſteht, ſowie nach der andern Seite ein unklares Schwanken zwiſchen reinem und geſchichtlichem Sittenbilde zu verwerfen iſt.

Was die Verbindung des Sittenbilds mit der Landſchaft und der Thierdarſtellung betrifft, ſo iſt der Satz des §. ſchon erläutert durch die Bemerkungen über Staffage §. 698, 2., über die Selbſtändigkeit des Thierſtücks §. 701, 2. Ph. Wouvermann hat es vorzüglich geliebt, die drei Stoffe zu verbinden, allein wo er ein Sittenbild geben will, iſt doch Landſchaft und Thier, die erſtere dadurch, daß ſie für ſich kein ganzes Bild gäbe, das letztere dadurch, daß ſein Charakter ganz im Sinne der Eingewöhnung in menſchlichen Dienſt gehalten iſt, ſo behandelt, daß wir über den wahren Mittelpunct nicht im Dunkel ſein können. Sehen wir nun nach dem Geſchichtlichen hinüber, ſo iſt die berechtigte Form der Verbindung, das geſchichtliche Sittenbild, ſchon beleuchtet; wir werden umgekehrt auch ein ſittenbildlich behandeltes Geſchichtsbild als ganz berechtigte Gattung finden. Es gibt aber eine unklare Miſchung, die darin beſteht, daß ein Vorgang in einer Weiſe behandelt iſt, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müſſe hier etwas Geſchichtliches vorliegen, während dieß doch nicht der Fall iſt: man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort. So befand ſich auf der Kunſtausſtellung zu Berlin 1852 ein Sittenbild von Leſſing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felſen herab auf Ritter in einem Engpaß ſchießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles ſo auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung ſo local und ſpeziell intereſſant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer beſtimmten Begebenheit leſen zu müſſen; das Bild wirkte bei allem Werth aus dieſem Grunde beunruhigend.

γ. Das geſchichtliche Bild.

§. 708.

Auf dem Uebergang zu dieſem Gebiete ſteht das Bildniß. Die Abhängigkeit dieſes Zweigs von empiriſchen Bedingungen verhindert nicht, daß derſelbe nach der einen Seite dem Sittenbilde reichen Stoff zuführe, nach der andern als bedeutungsvolle Vorarbeit und Grundlage der geſchichtlichen Malerei vorausgehe und in gewiſſem Sinn an die Stelle der Götterſtatue trete.

Die Porträtmalerei iſt ein zwiſchen ächter, freier Kunſt und unfreiem Dienſte ſchwankendes Gebiet. Der Zufall bringt neben der bedeutenden

die unbedeutende Physiognomie, der Künstler, mag er sich auch nur nebenher mit diesem Zweige beschäftigen, ist selten in der Lage, frei zu wählen; in Kostüm und Situation ist er nicht unabhängig von Eitelkeit, Laune, Grille. In der modernen Zeit kommt hiezu die allgemeine Ungunst der herrschenden Verwaschenheit des Charakter-Ausdrucks, der flachen Kürze der Manieren, der höchst ungünstigen Tracht. Dennoch kann ein Zweig nicht unbedeutend sein, der aus der Grund-Tendenz der Malerei buchstäblich Ernst macht. Diese geht ja auf die Individualität, das Hereinstellen aller Erfindung in die volle Bedingtheit des räumlichen und zeitlichen Puncts. Es ist ein haarscharfes Fingerzeigen auf Diesen und Diese; im Porträt geschieht dieß genau im wörtlichen Sinne. Freilich zu genau, denn in den andern Zweigen wird das Porträtartige ebensosehr wieder in das Allgemeine gezogen durch die Aufgabe, das Individuum in eine gegebene Situation oder Handlung und deren ideellen Gehalt als völlig entsprechendes Glied einzureihen, und das Geheimniß liegt gerade in der tiefen Mitte zwischen dieser Verallgemeinerung und der Schärfe der Einzelheit. Im Porträt aber will ein empirischer Mensch vor allen Dingen getroffen sein, dieß bleibt immer der ursprüngliche, der nächste Zweck. Zu diesem Zwecke sitzt die Person; das freie Künstlerische ist dadurch in besondere Bedingungen gebannt, das Maaß der freien Umbildung des Stoffs wird fraglich. Daher pflegt denn hier die Aufgabe der Idealisirung noch besonders zur Sprache zu kommen, als ob sie nicht in der allgemeinen Lehre von der Phantasie, der Kunst und dem Wesen der einzelnen Kunst schon erörtert sein müßte und die Anwendung auf den besondern Zweig sich von selbst verstünde. Und allerdings besteht sie in ganzer Kraft trotz jenen erschwerenden Bedingungen; nicht das Individuum wie es geht und steht, sondern nur sein geläutertes Bild, die reine Form seines wahren Selbst ist werth, durch die verewigende Kunst dem Ahnensaal übergeben zu werden. Der Künstler darf daher vom Anschauen des ihm sitzenden und in diesem Zustand halb schläfrigen, halb gespannten, oft affectirten Originals sich nicht zu einer mechanischen Naturnachahmung verführen lassen, nicht vergessen, daß er in der Sitzung selbst sein Original durch Gespräch beleben und aus der Reihe der Momente dieser Belebung, wozu er überdieß eine hinreichende unbemerkte Beobachtung außer den Sitzstunden ziehen muß, den wahren, wesentlichen Ausdruck mit Ausscheidung der blos zufälligen, bedeutungslosen Züge und Formen durch jene dynamische Division der Phantasie (vergl. §. 396) herauslesen und so die Persönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakter-Centrums, belauscht in ihrem unbewußten Weben, Sein und Wurzeln hinstellen soll. Zufälle, die doch bleibend sich festgesetzt, wie z. B. Schielen, bereiten freilich die gröbsten Schwierigkeiten und es braucht hier eine Art

Digitized by Google

von künstlerischer List, den Ausweg zu finden. Die wahre Idealisirung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine ist jene geistlose Copie, das andere die verkehrte Art der Idealisirung, das Schmeicheln. Das erstere Extrem stellt sich rein mechanisch, höchst belehrend über den Unwerth der bloßen Nachahmung, im Daguerrotyp dar. Hier sieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen, zudem ohne die lösende, verschmelzende Farbe, im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur flachen Schönheit der Gesichter eines Modejournals die Energie der eigenthümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er ist.

Der Zufall wird nun allerdings dem Künstler eine Menge von Individuen vor die Staffelei stellen, in denen der Lichtpunct des Ewigen kaum wie ein matter Strahl aus dem Nebel der Leerheit oder Unschönheit hervorschimmert. Dieß sind denn freilich Nieten für die reine Kunst, ihre Bildnisse haben rein subjectiven Werth für die Besitzer. Geht Form und Ausdruck nur etwas über das Bedeutungslose hinaus, so nähern sie sich dagegen dem ersten der zwei Gebiete, die wir nun unterscheiden. Der edlere Stoff, der uns nach dieser Ausscheidung übrig bleibt, geht nämlich klar nach zwei Seiten auseinander und dieß begründet die Stellung der Porträt-Malerei auf dem Uebergange zwischen dem Sitten- und dem geschichtlichen Bilde. Die Darstellungen nämlich, welche uns Persönlichkeiten vorführen, in welchen Temperament, Begabung, Charakter, Stand zwar natürlich individuell, doch nicht bis zu der vollen Energie derjenigen Individualität sich ausprägt, welcher man ansieht, daß sie verdient hat, geschichtlich zu werden, oder von welcher man weiß, daß sie es geworden, fallen hinüber in das Gebiet des Sittenbilds. Hier ist es gleichgültig, ob man den Namen weiß: wir sehen einen tüchtigen Staatsmann, Soldaten, Bürgermeister, Künstler, Kaufmann u. s. w., aber wir fragen nicht weiter nach dem Individuum, weil es mehr nach einem allgemeinen Typus, als danach aussieht, daß es durch entscheidende Leistungen sich in das Licht des Gedächtnisses der Menschen herausgehoben habe. Das Bildniß von geschichtlichem Charakter dagegen spricht in jedem Zuge aus, daß sich das Allgemeine in ihm zu jener Spitze der Einzelheit zusammenfaßt, die der Persönlichkeit monumentale Bedeutung gibt, es gemahnt an die ewige Bewegung der Idee, welche die großen Organe, durch die sie sich verwirklicht, zwar kommen und verschwinden läßt, aber im unendlichen Fortgang die Summe ihrer Wirkungen treu bewahrt und ihr verklärtes Selbst im Strome der Zeit, in der Erinnerung der Menschen verewigt mit sich

fortführt. Es ſteht vor uns wie eine geſchloſſene Welt, wir ſchließen dieſe Welt auf, wir beleben in der Phantaſie die ruhende Form und feſtgewordene Einzelheit, umgeben ſie mit den Zeitgenoſſen, ſetzen ſie in Handlung. Der Künſtler wird ebendieß ein andermal in wirklicher Ausführung thun und ſo iſt das Porträt der Bauſtein zur geſchichtlichen Malerei. In doppeltem Sinne: es dient dem Künſtler als Studie für das geſchichtliche Bild, gleichgültig, ob dieſelbe Perſon darin auftrete, er lernt daran das Ewige des Menſchen und doch zugleich die ganze Naturlebendigkeit, die ſcharfe Spitze der Individualität auffaſſen; er verwendet aber auch wirklich das einzelne Bildniß, ſei es ſein eigenes Werk oder das eines frühern Künſtlers, als Glied einer hiſtoriſchen Compoſition. Vollzieht er aber den Fortgang zum geſchichtlichen Bild auch nicht wirklich, ſo werden, wenn der hiſtoriſche Geiſt in ihm lebendig iſt, ſeine Bilder uns doch zu jener Belebung nöthigen, ſie werden erſcheinen, als wollten ſie ſo eben aus dem Rahmen treten und handeln; ſomit führt er jedenfalls den Zuſchauer an die Schwelle des geſchichtlichen Bildes. An keinem Künſtler leuchtet dieſe tiefe Bedeutung der Porträtmalerei ſo ſchlagend ein, als an Hans Holbein dem Jüngſten. Dieſer große Geiſt ergreift mit ſeinem Falkenauge das Sittenbild, aber es kann ſich neben dem mythiſchen noch nicht als ſelbſtändiger Zweig entfalten und es iſt ihm auch zu klein für die Größe ſeiner Künſtler-Organe; das rein geſchichtliche Bild aber kann in der inconſequenten Geiſtes-Kriſe der Reformation ebenfalls noch nicht zur Selbſtändigkeit heraus, er faßt es gewaltig an, beſonders in den Gemälden des Rathhauſes in Baſel, aber ihn ſtützt und trägt die Zeit nicht, die äußern Verhältniſſe kommen hinzu, denn der Künſtler will leben, ſie drängen ihn nach England und hier, zur höchſten Reife gediehen, beſchränkt er ſich (ein Ceremonienbild ausgenommen) auf das Bildniß, tränkt und ſchwängert es aber ſo ganz mit dem Marke des hiſtoriſchen Geiſtes, der zugleich ganz Fleiſch wird im Individuum, daß in dieſen Werken die Geſchichte ſelbſt athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die ſprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeſchiedenen Zeitgenoſſen zuſammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauſpiel erneuert, deſſen Vorhang längſt gefallen iſt. Wir führen nur dieſen Künſtler ausdrücklich an, weil er für das hier beſprochene Verhältniß der Bildnißmalerei ſo beſonders belehrend iſt, und verzichten ungern auf eine Charakeriſtik der verſchiedenen Weiſen, in welchen die großen Maler Italiens, die Florentiner, Raphael, die Venetianer, die Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts, die Belgier Rubens und van Dyk, Rembrandt und andere holländiſche Meiſter, die Spanier jene Aufgabe erfaßt und erfüllt haben, das Bleibende,

Digitized by Google

Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, athmenden Individuums ineinander zu schmelzen.

Auch das Gebiet des Bildnisses wird von einigen der Theilungs-Linien durchschnitten, die wir durch die andern Zweige gezogen haben. Wichtig ist vor Allem der Moment: unbewegte, statuarische Ruhe, bewegtere Situation vom spannungslosen Geschäfte (z. B. Lesen, Schreiben) oder naiver Nachlässigkeit (wie Raphaels herrlicher blonder Jüngling in Paris, der den Kopf in die Hand stützt) ansteigend zur bewegteren, empfindneren, die nur nie bis zur dramatischen, wie zu einer entscheidenden Handlung gespannten fortgehen darf. Das beste Bildniß bleibt doch immer das einfach ruhige. Der prahlerische, Effekt haschende, auffahrende Wurf nach dem Zuschauer ist hier doppelt widerlich, weil er auch stoffartig gegen die Eitelkeit und Affectation einnimmt. Kleine, zufällige Bewegungen sollen nicht von der Art sein, daß man den Eindruck hat, es sei schwer, darin zu verweilen. — Mit dem Unterschiede der Situation hängt nun natürlich der Grad des Umfangs auch hier auf's Engste zusammen. Zunächst ist zu bemerken, daß, wie die Statue (§. 632), so und noch viel mehr auch das Porträt, selbst das von mehreren Figuren, sich auf einen Theil der Gestalt beschränken kann: Brustbild, Kniestück u. s. w. Es wird dieß sogar gewöhnlich vorgezogen werden, ein natürliches Ergebniß davon, daß hier nur die vorzüglich sprechenden Theile wirken sollen; es bedarf einer etwas belebteren Situation mit ausführlicherer Darstellung des Umgebenden, überdieß gewisser Formen der Tracht, welche die Bildung des Beins für das Auge beleben, um die ganze Figur zu rechtfertigen. Wir führen hier gelegentlich an, daß auch das Sittenbild und die Geschichtsmalerei halbe Figur vorziehen kann, wenn Moment und Ausdruck die über den ganzen Köper ergossene Mimik nicht wesentlich fordert. — Es geht nun auch die Bildnißmalerei dem Grade des Umfangs nach von der einzelnen Figur zur Gruppe von zwei, drei Personen, ja zu größeren, insbesondere Familiengruppen, fort und ebenso gibt sie als Grund bald nur einen Farbenton, ein Helldunkel, bald Landschaft, Zimmer mit Geräthen, wohl auch mit einem Hausthiere. Wie das Alles mit dem Unterschiede des gewählten Moments sich verbindet, sich gegenseitig bedingt, wäre interessant zu verfolgen; hier aber ist die Betrachtung abzuschließen mit der Unterscheidung des Stylbilds und Stimmungsbilds. Es ist klar, daß dieser Gegensatz in dem Gebiete der Bildnißmalerei schwächer auftreten wird, als in den andern Zweigen, weil der ächt malerische Styl mit seiner spezialisirenden, bewegteren, mehr lyrischen, mit vollen Mitteln der Farbe wirkenden Auffassung und Ausführung hier recht in seinem Element ist. Dennoch ist der Spielraum groß genug, dem höheren Stylisiren, der Herrschaft der Form und der Wirkung der wesentlichen Grund-

Digitized by Google

züge des Charakters mit ſtrengerer Ausſcheidung des Zufälligen und Einzelnen eine Bahn zu öffnen. Das Stylbild ſtellt mit epiſcher Ruhe die einzelne Geſtalt in gediegener Objectivität hin, monumental, der Statue verwandt. Sie erhält dadurch etwas Götter-artiges und es gilt auch hier, was zu §. 646 bemerkt iſt: „Die Geſchichte erſetzt, ſo weit ſie kann, den Mythus, der geſchichtliche Held den ſagenhaften, die Fülle großer Menſchen den Gott, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen.“ Die einfachen, ſtrengen, unbewegten Bilder der älteren Italiener und Deutſchen gemahnen wie erzgegoſſene Büſten. Die reife Kunſt hat in der Blüthezeit am Schluß des fünfzehnten und Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts die ehernen Züge maleriſch belebt, aber die monumentale Großheit bewahrt. — Daß der plaſtiſch auffaſſende Styl auch hier vorzüglich mit der Wandmalerei ſich verbindet, erhellt von ſelbſt.

§. 709.

Die geſchichtliche Malerei erfaßt als ihren **Stoff** das allgemein **Menſchliche in der Concretion der entſcheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtniß der Nachwelt eingeſchriebenen Handlung** und iſt daher **im Weſentlichen dramatiſch. Vor ihr liegt alſo das große Gebiet der geſchichtlichen Schönheit** (§. 341—378) **ausgebreitet und den erſten Eintheilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächſt der Unterſchied der Zeiten, Völker, der geſchichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte ſind maleriſcher, als das Alterthum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geſchichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunſt der Culturformen. Zum rein geſchichtlichen Stoffe tritt die Heldenſage, und daran ſchließt ſich als weitere Quelle die Dichtkunſt.**

1. 2.

1. Das Weſentliche des Grundbegriffs iſt zum Zwecke richtiger Unterſcheidung ſchon bei dem Sittenbilde zur Sprache gekommen. Die geſchichtliche Malerei behandelt dieſelben allgemeinen Gattungskräfte wie die Sitten-Malerei, aber in der bezeichneten Zuſammenfaſſung und Anſpannung zu der in die Ueberlieferung ſich eingrabenden That. Das Weſen des Dramatiſchen iſt in §. 684 noch nicht in ſeiner ganzen Schärfe beſtimmt, ſondern nur ſo weit angedeutet, als es dort nöthig war. Doch erſieht man ſchon aus jenen erſten Strichen zur Bezeichnung deſſelben, wie aus dem äußerlichen Momente, daß ſich hier eine Handlung vor unſern Augen gegenwärtig erzeugt, eine Darſtellung hervorgeht, welche die Geſchichte auffaßt als eine Bewegung, deren Grundhebel im Innern liegt; die Gegenwärtigkeit iſt Erſchließung des Innern vor unſern Augen, die

Digitized by Google

Welt wird von innen bestimmt, der Wille spannt sich zur straffen, entscheidenden That; die That setzt aber immer einen Boden voraus, wo Andere anders wollen und anders handeln, also einen Zustand, worin weltbestimmende Prinzipien bereit sind, in Conflict zu treten, und sie eben ist es, die diesen Conflict hervorruft. Wir haben jedoch ebendort bereits gezeigt, daß die Malerei als eine zwar dem Ausdruck nach bewegte, der wirklichen Grundform nach aber an den Raum gefesselte, sprachlose Kunst, obwohl sie zu dem Dramatischen mehr, als die Sculptur, berufen sei, dennoch diesen feurigeren Geist in der beruhigenden Fluth des Epischen kühlen müsse (vergl. auch Hotho a. a. O. Vorl. 7). Spezieller sahen wir die dramatische Bewegung gehemmt durch das Gewicht der Mitaufnahme der Umgebung, der hiedurch bedingten Ausführlichkeit in der Darstellung von Culturformen u. s. w., eines Gebiets, das der scharf durchschneidenden Natur der aus innern Tiefen steigenden Handlung nothwendig den Raum verengt. Diese Schwierigkeiten hindern jedoch nicht, daß in der Malerei ein Zweig sich bilde, der in Vergleichung mit den andern, also relativ, dramatisch ist; nur werden wir allerdings sogleich sehen, daß auch das durch die Natur der Kunstform also beschränkte Dramatische sich nur auf einem Umwege, worin das Epische mit seiner Breite noch einmal, dann auch das Lyrische wieder hervortritt, zu Leben und Recht gelangt.

2. Daß der Hauptstoff aller geschichtlichen Darstellung die großen Momente, die Silberblicke sind, worin die Seele der Geschichte, die Freiheit, die zur concreten Verwirklichung ringt, heller durchbricht, wo dieser ihr Nerv sich blos legt, ist schon zu §. 341 gesagt, der jene Darstellung der geschichtlichen Schönheit eröffnet, wodurch wir der Kunstlehre umfassend vorgearbeitet haben. Es sind demnach vorzüglich die Krisen der Geschichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbesondere die Revolutionen, nach welchen der Geschichtsmaler greift. Natürlich steht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geschichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfassen, die Privatschicksale sind nicht ausgeschlossen, wenn sie nur mit dem geschichtlich Bedeutenden in Zusammenhang stehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Basel und von ihm abgewichen ist ein im besten Sinn historischer Stoff. Nur was dem von der Sonne der Ueberlieferung matter beschienenen, von der Cultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig ist und zu viel belehrende Notiz voraussetzt, muß der Geschichtsmaler liegen lassen.

Die verschiedenen Sphären des Stoffes an sich haben auch hier sich nicht zu einer stehend gewordenen Eintheilung fixirt, aber es muß, wie in den andern Zweigen, von der Wissenschaft ein unterscheidender Blick darüber hingeworfen werden. Ueberschaut man nun jenen, im ersten Abschnitt

des zweiten Theils in großen Strichen gezeichneten Schauplatz mit dem Maaßstab in der Hand, den die Lehre vom Wesen der Malerei gegeben hat, so erhellt, daß die Stoffe der alten Geschichte weniger malerisch sind, als die der mittleren und neueren Zeit bis zum Eintritte der ganz ungünstigen Culturformen. Wir mußten dieß auch schon mehrmals so bestimmt aussprechen, daß gerade an dieser Stelle die Erörterung reif ist, um den Satz wieder zu beschränken. Der Orient ist despotisch, stabil, aber er hat seine Kämpfe, seine Revolutionen und Kriege, seine tragischen Einzelschicksale, dazu sind seine Culturformen mehr malerisch, als die classischen. Schon diese Fundgrube ist lange nicht erschöpft, ein Herodot, die hebräische National-Literatur und andere Quellen sind noch unendlich reich an ungehobenen Schätzen. Da wir die Kenntniß der alten Culturformen des Orients jetzt aus reichlichen Anschauungsmitteln schöpfen und auch in den gegenwärtigen und zugänglichen noch Vieles von jenen sich erhalten hat, so ist die Thüre zu diesem glänzenden Stoffgebiete weit aufgethan. Aber auch die griechische und römische Geschichte läßt sich trotz dem plastischen Charakter der Formen recht wohl im bewegten malerischen Geist auffassen. Nachdem die David'sche Schule in akademisch correcter, theatralisch pathetischer, die deutschen Reformatoren, ein Karstens und Wächter, in schlicht großem, aber zu plastischem und allegorisirendem Styl diese Stoffe ergriffen haben, warf sich der Zug des ächt malerischen Sinns mit Recht auf die mittelalterlichen, dann die neueren Stoffe, aber gesichert durch die Frucht dieser Richtung dürfte die Kunst nunmehr einsehen, daß sie in der Oppositionsstellung jener classischen Welt auch Unrecht gethan und sich eine Fülle der großartigsten Motive verschüttet hat. Wächter mit seinem schlafenden Sokrates, seinem Julius Cäsar auf den Ruinen Troja's, Hetsch mit seinem Papirius Cursor und Marius auf den Trümmern von Karthago hatten doch ganz würdig, dieser weniger groß, aber in malerisch wärmerer Behandlung begonnen; die Stoffnoth, in der so mancher tüchtige Künstler seufzt, ist lächerlich neben dieser frischen, grünen Weide ringsherum. Wir haben im genannten Abschnitt reiche Fingerzeige zu gewaltigen Stoffen gegeben. Derselbe erspart uns auch eine weitere Ausführung über die Epochen der Geschichte, die an sich mehr malerisch sind. Das sechzehnte Jahrhundert ist besonders günstig, weil es dem Geiste nach der Aufgang der modernen Zeit ist, seine Kämpfe den unsrigen so tief verwandt und seine Culturformen so phantasiereich sind. Der Inhalt jedes Kunstwerks soll die Herzen und Geister im Mittelpuncte dessen ergreifen und erschüttern, was sie allgemein menschlich und zugleich mit besonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Gesetz der reinen Form, der Tendenzlosigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künstlergeistes fordert *vergangenen* Stoff.

Digitized by Google

Bei einer so tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen besonders günstig zusammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunst der umgebenden Culturformen dem Künstler auch die lebendige Vorstellung der vergangenen günstigen erschwert; doch dieß ist zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hinderniß (Guhl a. a. O. S. 85 u. 182 hat eine Aeußerung desselben Inhalts in d. Krit. Gängen Theil 2 S. 29 mißverstanden). Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit so schneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann sich der Künstler durch diesen Uebelstand nicht rauben lassen. Es ist insbesondere der Krieg, der die phantasielosen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geschichtsmalerei alle Ansprüche, die wir an diesen Zweig stellen, so vollständig, wie Leutze's Ueberfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffenstreich ist nicht groß an sich, aber entscheidend genug, um ungesucht das Schicksal, die Zukunft, die Idee Amerika's daran zu knüpfen, die angestrengte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eisern entschlossenen amerikanischen Natur, die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Thun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmänner, in deren Mitte der Feldherr leicht, schlicht und doch lauter Geist und Unternehmung, aufgerichtet steht, harmonisch zusammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch straff, adstringirend, eisen- und stahl-haltig ist, wie der Charakter Amerika's, die Tracht ist malerisch nicht bestechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunklosen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen.

3. Die Heldensage versetzt ihre Heroen, mögen es nun in Menschen umgewandelte Götter oder aus geschichtlichen Grundlagen entwickelte Typen nationaler Charakterzüge sein, in den, zwar von der Phantasie vereinfachten, Complex der natürlichen und historischen Bedingungen hinein und gibt ihnen die volle Lebensfähigkeit, die der Maler bedarf. Diese sagenhaft verklärte Geschichte bringt den Stoff in idealer Zusammenziehung dem Maler schon halb verarbeitet entgegen, wie dem Dichter. Mythus mischt sich ein, aber nur nebenher, die Motivirung ist im Wesentlichen naturgemäß menschlich. Cornelius hat sein Bedeutendstes, Reinstes in deutscher und griechischer Heldensage, dort nur in Skizzenform, hier in ausgeführter Freske geleistet; Schnorr hat die Stoffe der ersteren in großen Wandgemälden würdig entfaltet. Die Quelle fließt noch reich und ihre Motive haben den großen Vortheil, daß sie den besonderen Charakter der Unerschöpflichkeit in immer neuen Auffassungen tragen wie alles Urgewaltige. — Die Dichtung ist auch hier (vergl. §. 703 Anm.) nur der Kürze wegen wie eine Quelle neben den andern hingestellt; logisch verhält es sich so, daß sowohl die wirkliche Geschichte, als auch die Helden-

Digitized by Google

ſage erſt durch den Mund der Dichter gegangen ſein kann, die letztere meiſt wirklich gegangen iſt, ehe ſie der Künſtler übernimmt; reine Erfindung des Dichters aber muß ihrem Stoff die Lebenskraft und den vollen Schein gegeben haben, als wäre er Geſchichte, wenn er Inhalt der geſchichtlichen Malerei ſoll werden können. Einige Winke über die Benützung der Poeſie durch die Malerei gibt die Anm. zu §. 543; §. 683 beſtimmt die Grenzen im Allgemeinen.

§. 710.

Eingreifender und entſcheidender ſind die Unterſchiede, die ſich auf die Wahl des Moments gründen, und an ſie ſchließt ſich der Unterſchied der Auffaſſungsweiſen der Phantaſie. Die erſte der ſo ſich bildenden Formen faßt die handelnde Menſchheit in einem zwar geſchichtlichen, aber doch einem ſolchen Moment auf, worin die Culturform, das Gewohnheitsmäßige, das Maſſenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebſt Anderem das Ceremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Dieſe Sphäre iſt im Ganzen als ſittenbildliche Geſchichtsmalerei zu beſtimmen, der Standpunct innerhalb des Dramatiſchen der epiſche. Durch die Natur der Sache iſt in vielen Fällen auch ein bedeutender Antheil der Landſchaft und des eigentlichen Bildniſſes motivirt, aber die Verbindung mit dieſen Formen darf ſo wenig, als das ſtärkere Gewicht des Sittenbildlichen, zu falſcher Miſchung führen.

1. Es beſtätigt ſich nun, was zu §. 709, 1. geſagt iſt: das Dramatiſche verſenkt ſich zunächſt wieder in das Epiſche. Die genre-artige Hiſtorie, das Sitten-Geſchichtsbild iſt nicht mit dem geſchichtlichen Sittenbild (§. 703) zu verwechſeln: dieſes gibt geſchichtlich bekannte Menſchen in einem nicht geſchichtlichen Momente; das erſtere gibt ſolche in einem geſchichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, ſondern nur repräſentirt, oder blos geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht ſo, daß das ſchlechthin Entſcheidende, der aus der Tiefe entſchließende Geiſt dabei zum Vorſchein kommt: das Zuſtändliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Inſtinctmäßige, darum auch meiſt das Maſſenhafte herrſcht vor; das ſpezifiſche Intereſſe für die Culturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt, wie im ſtrengen Geſchichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings ſowohl im geſchichtlichen Sittenbilde, als auch im ſittenbildlichen Geſchichtsbilde Adolf Menzel entwickelt und dabei gezeigt, was ſich auch aus dem Rokoko machen läßt. — Der §. hebt das Ceremonienbild und eine Art des Schlachtbilds heraus. Es wäre noch Manches anzuführen; wir nennen daraus die Darſtellung politiſcher Verſammlungen, ſofern ſie ohne Aufregung in ruhiger Repräſentation gefaßt ſind, militäriſche Muſterungen und Märſche, Wanderungen; der Rückzug aus Rußland z. B. iſt hiſtoriſch, aber kein

Digitized by Google

Handeln, das Menschenloos an schrecklichem Leiden großer Menschen-Massen dargestellt: dieß ist episches, sittenbildliches Geschichtsbild. Die zwei genannten Formen sind im Gebrauche geläufiger Unterscheidung; das Schlachtbild gehört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpuncte der Heros mit solchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politische Conflict, welcher die Seele des ganzen Kampfes ist, in entscheidender Weise aus dem instinctmäßigeren, dem innern Conflict fremderen Erweisen der Tapferkeit in den Massen sichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z. B Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellectuell aus der Ferne leitend am Kampfe Theil nehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff. Es ist schwer, in der neueren Geschichte einen Gegenstand zu finden, wie er in der herrlichen Mosaik von Pompeji, der Schlacht bei Issus, gegeben war: hier steht der Occident und der Orient, der Jünglings-Heros des griechischen Geists und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus im Schlage der vollen Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber: das ist ächt geschichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweise kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. Der Krieg hat allerdings in der neuesten Zeit günstige Culturformen aufgeschlossen, namentlich in Algier, aber da fehlt es an der monumentalen Größe der Idee überhaupt und in der Erscheinung am eigentlichen Heros; will man einen Abdel Kader als solchen nehmen, so vermißt man ihn doch auf der andern Seite, denn der französische General, so geschickt und tapfer er sein mag, ist doch nicht das, was hier unter jenem Worte verstanden wird: positiver Träger und Vorfechter einer historischen Idee; die Bilder H. Vernets, so meisterhaft sie sind, sind doch nicht reine, sondern sittenbildliche Geschichtsbilder.

2. Geht die Scene eines solchen Bilds im Freien vor sich, so hat eben wegen des sittenbildlichen Charakters die Landschaft große ästhetische Geltung neben dem Vorgang in der Menschenwelt; geht sie im geschlossenen Raume vor sich, so interessirt der Maler auch für Geräthe, Architektur u. s. w.; in beiden Fällen wird auf Tracht, Umgangsform, Kampfesweise und dgl. ein Gewicht gelegt, das bei der strengeren Form verschwinden wird. Dieß Gewicht der Culturformen ist schon zu 1. hervorgehoben; hier ist außer der Landschaft noch ein anderer Punct zu erwähnen: es liegt nämlich in der Natur der Sache, daß der Künstler in solchen geschichtlichen Actionen gern eine Zusammenstellung von wirklichen Porträts geben wird. Wir haben also jetzt ein Gebiet vor uns, wo das Geschichts-

bild nicht nur in das Sittenbild, sondern auch in Landschaft und Porträt stark hinübergreift; das ist ganz in der Ordnung, aber es sollen diese beigezogenen Momente dennoch secundär bleiben, sie sollen nicht so überwuchern, daß die Gattung, in welche das Bild gehört, zweifelhaft wird, denn das Gesetz der Reinhaltung der Sphären (§. 696) besteht natürlich auch hier. Vielfach, auch in der neuesten Zeit, hat man gemeint, eine höhere Einheit von Landschaft und Historie schaffen zu müssen; das ist verkehrt, die Landschaft soll stimmend mitwirken, aber nicht für sich spezifisch in die Aesthetik der landschaftlichen Schönheit abführen; die landschaftliche Stimmung als Grund- und Haupt-Eindruck eines Kunstwerks und das Interesse am menschlichen Schicksal in seiner spezifischen Ausdrücklichkeit heben einander ein für allemal auf. Das Porträt haben wir (§. 708) den Baustein des Geschichtsbilds, dieses das in Bewegung und Verbindung gesetzte Porträt genannt. Allein es ist nun entschieden auszusprechen, daß dasselbe durch diese Einfügung in das bewegte Leben des geschichtlichen Bilds eine neue besondere Art der Idealisirung erfahren muß, noch verschieden von derjenigen, die es als Gattung an sich fordert, eine freie Umbildung im spezifisch historischen Sinne. Weniger scheint dieß nöthig im bloßen Repräsentationsbilde, denn da werden die Personen in Ruhe dargestellt; wo aber Bewegung und Handlung gefordert ist, da entsteht, wenn der Maler nur Bildnisse zusammenstellt, ein Repräsentationsbild am falschen Orte: er kann nicht wagen, die Köpfe und Figuren in volle Leidenschaft zu versetzen, weil er dann die Porträtzüge künstlerisch frei verändern müßte. Ist z. B. der Feldherr und sein Generalstab in einem Schlachtbild eigentliches Porträt, so verschwindet eben hier, im Mittelpuncte, das Leben der Schlacht, weil in dieser Gruppe kein Affect entwickelt werden kann. Der Geschichtsmaler muß anders stylisiren, als der Porträtmaler, er muß die gegebene Form als ein Feld behandeln, worin große Bewegungen ungehemmt sich ergießen können. Und das ist doch auch im ruhigen Repräsentationsbilde nöthig: auch hier dürfen die Porträts nicht ganz so behandelt sein, wie wenn sie für sich als bloße Bildnisse vor uns stünden; eine gewisse Stylisirung ist auch hier erfordert. Besonders reiche, belehrende Beispiele liefert zu dem ganzen Inhalte dieses §. die Galerei von Versailles. Daß endlich der Stärke, welche diese Gattung den Culturformen gönnt, ein Maaß gesetzt ist, dessen Ueberschreitung in das Sittenbild abführt, bedarf keiner weitern Erklärung.

§. 711.

Den Standpunct des Lyrischen betritt die geschichtliche Malerei in der Darstellung subjectiv bewegter Momente, die nicht unmittelbar zur Handlung

Digitized by Google

gespannt, vielmehr meist als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schicksals erscheinen. Das Situationsbild im engeren Sinne dagegen stellt sich zwar auf den Schauplatz der Handlung, ergreift aber Arten des Thuns oder Lagen aus einer Reihe von Thaten und Schicksalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Dauer zeigen, wozu figurenreiche Ausdehnung häufig noch eine Verwandtschaft mit dem Epischen bringt, während das rein Lyrische seiner Natur gemäß sich in beschränkter Figurenzahl darstellt.

Es ist ein feiner und doch nicht zu übersehender Unterschied, der die zwei Formen trennt, welche der §. unterscheidet. Rein lyrisch ist, um auch Beispiele aus dem mythischen Kreise zu nehmen, soweit er, wunderlos aufgefaßt, bleibende, rein menschliche Stoffe darbietet, — ein Ecce homo, eine mater dolorosa, eine reuige Magdalena, trauernde Gestalten, wie z. B. jenes tief wehmüthige Bild: Johannes und Maria zum Grabe Christi in der Nacht wandelnd, von Zurbaran, Betende, Andächtige, welche die heilige Sage nennt. Als Zustand des Gemüthes, „psychologisch als Glaube, nicht als Geglaubtes" (§. 466), gehört ja jedenfalls die Religion unter die ästhetischen Stoffe und zwar unter die geschichtlichen, wenn die Personen benannt sind. Es handelt sich aber von jedem Moment überhaupt, wo das innerste Wesen des Menschen sich in einer Bewegung des Gemüths zusammenfaßt, aus Blick und Geberde spricht, ohne in spannender Weise eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten. Julie, die neben Romeo den Dolch zückt, ist nicht ein lyrischer, sondern ein dramatischer Stoff, aber Julie in unschuldvoll heißer Erwartung vor der Brautnacht, oder Romeo und Julie scheidend nach der Brautnacht: dieß ist lyrischer Stoff. Es leuchtet übrigens ein, daß, da Empfindungszustände, welche entscheidenden Thaten und Schicksalen unmittelbar vorhergehen, meist schon auf dramatische Spannung führen, vorzüglich die Momente nach solchen Entscheidungen es sind, die in dieses rein psychologisch subjective Gebiet gehören: so Bendemanns trauernde Juden, Jeremias, Eberh. Wächters Jul. Cäsar am Grabe Hektors in Betrachtung über Heldengröße und Menschenloos verloren, oder ein Scipio bei dem Brande Karthago's in die bekannten Worte ausbrechend. Die rein lyrischen Stoffe sind übrigens im streng geschichtlichen Gebiete selten. Das Lyrische gehört weit mehr dem Sittenbilde an, das seine Figuren nicht in die heiße Atmosphäre der Geschichte hereinstellt. Diese zeigt immer zu fühlbar auf Thatsächliches hin, ihr Boden ist zu sehr mit Keimen oder Nachwirkungen realer Entscheidung geschwängert, als daß sie uns gestattete, lange bei Empfindungszuständen zu verweilen. Auch Empfindungsmomente nach bedeutenden Schicksalen weisen doch meist mit zwingender

Digitized by Google

Stärke wieder auf künftige, wie jener Jul. Cäsar, jener Scipio; so ist ein Marius auf den Trümmern von Karthago nicht blos ein fühlender, sondern auch ein drohender Mann; ein Napoleon nach seiner Abdankung in Fontainebleau (Delaroche) hat zwar keine Thaten mehr vor sich, aber all sein Schicksal ruht auf Thaten, der Boden ist zu real, um ein solches Bild lyrisch zu nennen. Solchen realen, mit Factischem, das bevorsteht oder in die Gegenwart hereinwirkt, durchsättigten Boden nennt man nun im engeren Sinne Situation, und wo die Auffassung dieser Seite so entschieden heraustritt, daß Alles, was Ausdruck des Seelenlebens ist, unmittelbar als der innere Reflex der äußern, in solcher Lage gegebenen Bedingungen erscheint, da entsteht das Situationsbild, das auf dem Uebergang zum eigentlich Dramatischen liegt. Von diesem unterscheidet es sich ungleich schärfer, als vom Lyrischen: es fehlt ihm der Ausdruck unmittelbarer Spannung zur That, die das Dramatische bildet, der Augenblick gestattet psychologisches Verweilen mit nur entferntem Anklang oder Nachklang von Spannung, aber das Seelenleben, bei dem wir verweilen, ist nicht so innerlich, nicht so subjectiv in sich versenkt, um lyrisch zu heißen, sondern real afficirt, mit Objecten beschäftigt. Fassen wir z. B. Lessings Huß vor dem Concile zu Constanz in's Auge, so leuchtet zunächst deutlich der Unterschied vom dramatischen Bild ein. Man erwartet nach diesem Namen den furchtbar stürmischen, drangvollen Entscheidungsmoment der Verurtheilung im Dome und findet statt dessen eine Disputation des Reformators mit einer ausgewählten Gruppe von hohen katholischen Clerikern, wozu einige charakteristische Nebenfiguren treten. Da bereitet sich wohl das Schicksal des Märtyrers vor und droht deutlich genug aus den fanatischen Köpfen seiner Gegner, aber unmittelbar tritt die Spannung auf diesen Schicksalsmoment nicht ein, wir verweilen mit psychologischem Interesse bei einer Gruppe wenig bewegter, zunächst nur theoretisch thätiger Charakterfiguren, studiren die verschiedenen Formen und Typen des Fanatismus und der ihn unterstützenden Indifferenz gegenüber dem schlichten Wahrheitssinne des Huß. Der Unterschied vom Lyrischen besteht aber darin, daß diese Personen nicht blos empfindend in sich versenkt, daß sie vielmehr sichtbar mit Solchem beschäftigt sind, was eine furchtbare Handlung und ein furchtbares Leiden vorbereitet. Dieß Beispiel erklärt zugleich den Ausdruck des §.: „Arten des Thuns". Hieher gehört namentlich auch die Form des erbauenden Lehrens: die Predigt des Paulus in Athen von Raphael ist, obgleich an sich voll Feuer, ein solches psychologisches Situationsbild, ein predigender Johannes, Christus unter gelagertem Volk, so manche ähnliche Stoffe sind Motive für Situationsbilder. Begeistertes Lehren bewegt die Welt, bedingt Schicksale, aber nicht zunächst, nicht unmittelbar; wir verweilen mit spannungsloserem Interesse bei dem Seelen-Ausdruck. Die Summe des Realen, die sich dem erscheinenden Inner-

Digitized by Google

lichen im Situationsbild anhängt, besteht sachgemäß häufig auch, wie diese Beispiele zeigen, im Massenhaften, in Figuren-Menge. Dieser ganze Complex kann episch heißen, und es scheint so, wir werden zu dem sittenbildlichen Geschichtsbilde zurückgeführt, allein von diesem unterscheidet sich die jetzt vorliegende Form durch das vorherrschende psychische Interesse. Gallaits Abdankung Carls V. z. B. wäre Ceremonienbild, wenn ihm nicht die tiefe Empfindung der Hauptpersonen seine Stelle im psychischen Situationsbild anwiese. Die Scene hat aber zu viel Reales, um lyrisch heißen zu können. Leonardo da Vinci's Abendmahl ist ein Situationsbild, eine Kreuzabnahme, eine Beklagung des Leichnams Jesu ist mehr lyrisch.

§. 712.

Am reinsten liegt der Charakter dieses Zweiges vor in der Darstellung der ächt dramatischen Momente der vollen Spannung zur entscheidenden That oder des wirklichen Ausbruchs oder der Nachwirkung von Thaten, die aber noch weiteres Erschütterndes im Schooße birgt oder bereits als gegenwärtig zeigt. Das Schlachtbild hat auch hier eine Stelle, wiewohl in ihm auch der schärfste Entscheidungsmoment stark mit dem Epischen sich mischt.

Das Lyrische, die Fülle inneren Lebens wird zum Entschluß, bereitet drohend die That, führt sie im Sturme des Conflicts aus, leidet die Folgen des eigenen Thuns und der Thaten Anderer, doch nicht passiv empfindend, sondern auf neue Entscheidungen gefaßt. In §. 684 ist gesagt, daß die Malerei vorzüglich den spannenden Moment vor der That liebt, Delaroches Knaben Eduards sind angeführt, die Scene vor Strafforts Gefängniß, Rembrandts Adolf von Geldern, Leutzes Washington greifen wir als weitere Beispiele aus der Fülle der Kunstwelt heraus. Zu Scenen des vollen Ausbruchs zählen wir, von Schlachtbildern noch abgesehen, Werke wie Raphaels Ananias, die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem, Bilder der Gefangennehmung Christi, Rubens Simson und Delila. Ein Cromwell, den Sarg Carls I. öffnend, eine Marie Antoinette von Delaroche zeigen Momente nach erschütternden Thaten, aber sie bergen weiteren tragischen Verlauf zu sichtbar und schlagend in sich, um sie Situationsbilder zu nennen; Gallaits Egmont im Gefängniß ist verurtheilt, am nächsten Morgen soll er sterben; das Blutige ist geschehen auf Gallaits neuestem Bilde, aber die Situation weist auf eine Zeit der Vergeltung hinaus, nur freilich so schwach, daß dieses Werk allerdings mehr zur Sphäre des bloßen Situationsbilds gehört. — Das Schlachtbild tritt hier noch einmal vor uns; es ist drama-

Digitized by Google

tisch, wenn es die Spitze der Entscheidung in einer heroischen Hauptgruppe zeigt; allein es umgibt diesen Mittelpunct, mag er auch eine so schneidende Krisis darstellen wie jene Alexanderschlacht in Pompeji oder Steubens Entscheidungsmoment der Schlacht bei Waterloo, doch immer mit einer solchen Masse von Figuren, Fülle von physischen Kräften und Culturformen, einem so dichten Gerüste äußerer Mittel, daß auch hier das epische Element in größerer Stärke mitwirkt, als sonst in streng dramatischen Geschichtsbildern, wo das Anhängende, physisch Bedingte und Bedingende und mit ihm das Massenhafte zurückweichen muß, um ganz dem herausbrechenden Innern des gewaltigen Willens Platz zu machen. Dieser Punct ist zwar schon öfters berührt, nun aber noch ausdrücklich herauszustellen.

§. 713.

Dem Grade des Umfangs nach kann sich das geschichtliche Bild nicht auf Hinstellung einer einzelnen historischen oder sagenhaften Person wie eines Porträts ohne cyklische Beziehung oder ohne das Motiv einer bestimmten Situation beschränken. Im Wesentlichen gebietet die Straffheit des Entscheidungsmoments mäßige Gruppenbildung; dem dramatisch geschichtlichen Gemälde am reichsten dehnt sich, im Gegensatze gegen dieses und gegen das in Figurenzahl noch sparsamere lyrische Bild (vergl. §. 711), die epische Form aus.

Der erste Satz ist schon zu §. 688 angedeutet. Das porträtartige, situationslose Hinstellen einer einzelnen Figur, das doch nicht Porträtzweck hat und nicht auf dem Wege des Porträtirens zu Stande gekommen ist, sondern zur historischen Gattung gehören soll, gleicht einem vollen Hieb in das Leere. Aus jener in §. 708 ausgesprochenen Wahrheit, daß das Bildniß des bedeutenden Menschen einen Eindruck mache, als wolle es sich so eben zur Handlung erweitern, ist auf diese Weise nicht Ernst zu machen. Mit eigentlich mythischen Figuren ist es etwas Anderes, sie können als absolute Wesen in einfacher Majestät thronen, doch treibt die Malerei so stark zum Beziehungsvollen der Situation, daß auch dieß nur auf alterthümlichem Standpuncte geschieht. Menschen, deren Typus nur durch Ueberlieferung der Sage gegeben ist oder von denen sich ohne diese Grundlage der einzelnen Künstler eben nach seiner Weise ein Bild macht, können noch weniger, als solche, deren Züge man durch Porträts kennt, vereinzelt hingestellt werden; eine Situation soll begründen, warum die Tradition oder die freie Phantasie eines Künstlers die Züge so gebildet hat. Leicht entsteht auch der Verdacht, der Maler habe ein Modell gefunden, das er passend Medea, Sakontala u. dgl. taufen und so getauft abstract hinpflanzen zu können meinte. In jenem Falle, wo man

Digitized by Google

die Züge durch Porträt wirklich kennt, bleibt doch das erhaltene Bildniß bloßes Material, das der historische Maler in eine Situation ziehen und, wie schon früher gesagt, zu diesem Zwecke weiter umbilden muß. Daß cyklische Zusammenstellung die Sache verändert, ist zu §. 688 bereits bemerkt. — Der weitere Inhalt des §. bedarf kaum noch einer Erläuterung; er faßt zusammen, was da und dort schon ausgesprochen ist, und ergänzt es nach anderer Seite. Der Wille, der die Welt bezwingt und erschüttert, sammelt in wenigen, in den Flügelmännern der Menschheit, seine höchste Kraft; es muß Platz sein, Massen von Figuren und Culturformen dürfen der aus dem Innern frei hervorbrechenden Handlung nicht den Raum versperren. Daß diese zusammenziehende Straffheit erst in der ächt dramatischen Form des Geschichtsbildes eintritt, ist schon früher gesagt; ein Spielraum, worin sich dieselbe den mehr epischen, naturgemäß massenhaften, Formen nähert, ist dadurch nicht ausgeschlossen; das Schlachtbild insbesondere hat uns im vorhergehenden §. daran gemahnt, es führt zu den größten Ausdehnungen, H. Vernets Ueberfall der Smalah hat 66 Fuß Länge. Daß dagegen die größte Sparsamkeit dem lyrisch historischen Bilde eigen sein muß, ist schon in §. 711 hervorgehoben; dasselbe wird sogar die einzelne, in Situation gesetzte Figur lieben; es geht dieß einleuchtend daraus hervor, daß es die subjectivste Form ist und den innerlichen Zustand nicht zur Handlung entfaltet.

§. 714.

1. Das Erhabene des Subjects und das Tragische entwickelt in diesem Gebiet erst den Reichthum seiner Formen und verbindet mit ihrer Wirkung die des objectiv Erhabenen und des einfach Schönen; das Komische hat beschränktere Geltung, kann aber gerade seine höchste Form, den freieren, welt-
2. geschichtlichen Humor, in ihrer Tiefe entfalten. Der Gegensatz der Style offenbart sich, vereinigt mit dem Unterschiede des Materials und der Technik, auf diesem Boden ungleich voller und stärker, als auf dem des Sittenbilds.

1. Es bedarf nur einer Verweisung auf unsern ersten Theil, wo die Lehre vom Erhabenen von Fingerzeigen wimmelt, die bereits auf lauter malerische und insbesondere geschichtlich malerische Stoffe hinweisen. Das Tragische gehört vornämlich diesem höchsten Zweig an, der ja, wie wir gesehen, in seiner bedeutendsten Form auf dem Boden großer, realer Conflicte sich bewegt. Das Erhabene des Raums, der Zeit (natürlich an festen Erscheinungen sichtbar), der Kraft wirkt mit, wie große Naturerscheinungen im eigentlichen Drama mitwirken können, das „den Sturm zu Leidenschaften wüthen läßt." Das einfach Schöne in Zusammen-

Digitized by Google

ſtellung mit dem Tragiſchen iſt Hebel der kräftigſten Contraſte, dient als Folie wie die Blume am Abgrund oder wird in das Tragiſche hineingeriſſen — wie Margarete in Göthe's Fauſt. Die Poſſe, der Witz, die milde Ironie, der naive Humor des Sittenbilds hat keinen Platz; das Drama der Geſchichte läßt nur den großartigen Humor zu, der die innere Mißgeſtalt des Böſen, wie M. Angelo nach Dante in den Teufeln, wie ſo viele alte Maler in den Phariſäern und Peinigern Chriſti, als äußere Fratze herauswendet, bei rein hiſtoriſchem Stoff aber in der Selbſtzerſtörung des menſchlich Böſen, dem Fanatismus der Leidenſchaft, dem Wahnſinn der Parteien, dem Falle menſchlichen Uebermuths Oel in Fülle findet, ſeine Flamme zu nähren, ſeinem tiefen Gefühl der Widerſprüche des Lebens ohne jene phantaſtiſche Ausſchweifung Form zu geben. Eine tiefe Mäßigung iſt immer nöthig, wenn nicht die Caricatur eintreten ſoll, von der wir ſeines Orts ſprechen werden.

2. Im Sittenbilde iſt der ächt maleriſche Styl naturgemäß im Vorrechte der Herrſchaft, der plaſtiſche hat ſich daher auch erſt ſpät entwickelt; im Geſchichtsbilde verhält es ſich umgekehrt: hier iſt der Beruf des letzteren voller und unbezweifelter, als in irgend einem Zweige, denn wo es gilt, die großen geſchichtlichen Momente in monumentalem Geiſte zu verewigen, da iſt auch ein Verfahren gefordert, das aus dem Umfange des Realen mit ſtarker Zeichnerhand die weſentlichen Züge heraushebt und diejenigen ausſcheidet, welche an die ſpecielleren Lebensbedingungen erinnern. Allein der rein maleriſche Styl iſt darum nichts weniger, als zu untergeordneter Rolle verwieſen, wie das Naturaliſiren und Individualiſiren in der Bildnerkunſt; im Gegentheil hat er in der Geſchichtsmalerei erſt ſeinen ganzen Beruf zu erfüllen, indem er den plaſtiſch auffaſſenden Gegner ſtets auf's Neue reizen und mahnen ſoll, daß er ſich mit der Naturwärme und Individualität ſättige und ſeiner Neigung zum Mythiſchen und Allegoriſchen nicht die Zügel laſſe. Es iſt nun dieß natürlich zugleich ein Verhältniß zwiſchen Freske und Oelmalerei; dieſe zwei Formen der Technik ſind uns überall als Begleiter jenes Gegenſatzes begegnet, hier aber erreichen ſie mit ihm ihre ganze Bedeutung, ſie werden geradezu Loſungswörter des Kampfes der Style. Der Kampf iſt dann allerdings zugleich einſeitige Blüthe der Hiſtorienmalerei und Reaction gegen dieſelbe; allein dieſe Seite führt ſchließlich ebendahin, wie der Kampf innerhalb der geſchichtlichen Malerei ſelbſt, denn auch vom Sittenbilde und beziehungsweiſe von der Landſchaft ſoll die plaſtiſche Einſeitigkeit in der Hiſtorie zur innigeren Durchbildung des realen Scheins ſich leiten laſſen. — Dieß Alles wird in der Geſchichte der Malerei nun ſeinen Beleg, der Begriff den Körper finden, der ihn zugleich erläutert, und gerade der Schluß der letzteren wird auf dieſen Schluß der Lehre von den Zweigen in gerader Linie zurückführen.

Digitized by Google

C.

Die Geſchichte der Malerei.

§. 715.

Die Geſchichte der Malerei iſt ein ungleich mächtigerer, dauernderer, fruchtbarerer Kampf der zwei entgegengeſetzten Stylprinzipien, als die Geſchichte der Bildnerkunſt. Der Gegenſatz wiederholt ſich in verſchiedenen Wendungen mehrfach auf beiden Seiten, jede Verſöhnung fällt wieder auf eine derſelben und treibt zu neuer Spaltung. Auch in dieſer Kunſt geht die Geſchichte der Stoffe mit der Geſchichte der Style Hand, und wie der Eintritt des naturaliſtrenden und individualiſtrenden Styls, ſo iſt das Aufkommen der urſprünglichen Stoffwelt hier nicht Anfang der Auflöſung, ſondern neuen und volleren Lebens.

Es iſt zu vergleichen, was in §. 636 über die bewegende Kraft in der Geſchichte der Sculptur geſagt iſt. Das Prinzip des indirecten Idealiſirens reicht in dieſer Kunſt zwar hin, bedeutende Schwankungen und geſchichtliche Veränderungen hervorzubringen, weil das entgegengeſetzte Prinzip, dem die Oberherrſchaft gehört, ein ſo zartes Richtmaaß der Schönheitslinie feſtſtellt, daß die feinſte Verſtärkung nach der Seite der ſchärferen und naturtreueren Charakteriſtik ſchon gefühlt wird, ſchon Bewegungen, Gegenſätze hervorruft; allein die Schwäche des Anſpruchs an Geltung, welcher der letzteren Richtung zukommt, iſt eben zugleich Urſache, daß wenn dieſelbe auf Grund veränderter Weltanſchauung über die ihr geſetzte Grenze vordringt, die ganze Kunſt nur noch ein halbgelähmtes Leben friſtet. In der Malerei dagegen iſt das Prinzip des indirecten Idealiſmus, das wir im Stylverfahren Naturaliſmus und Individualiſmus nennen, nicht mit der unbedingten Stärke zur Oberherrſchaft gelangt, wie in der Plaſtik das entgegengeſetzte; dieſes, das plaſtiſche, iſt trotz ſeiner Unterordnung, wie wir geſehen haben, ungleich mehr in Kraft, als in der Plaſtik das andere, das maleriſche, das in ihr zu untergeordneter Stellung verwieſen iſt, es hat noch volle Mittel, ſich zu behaupten und zu wehren, zwei gewappnete Gegner ſtehen ſich daher gegenüber, die gerade das gegenſeitige Recht, das Gefühl der Geltung des Gegners auf beiden Seiten,

der Reiz des empfundenen Mangels, das Bewußtsein der geforderten Versöhnung und der Widerwille gegen die Opfer, die sie fordert, zu einem großen, vollen, langathmigen Kampfe treibt. In §. 676 ist dieß schon ausgesprochen und hiemit der innere Hebel, die Seele der Geschichte unserer Kunst aufgezeigt. Noch hat bis jetzt die Literatur derselben diesen rothen Faden nicht hinreichend in das Licht gestellt; treffende Gedanken und Ansätze hiezu enthält die sinnige Schrift von A. Teichlein: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland u. s. w. Das Tiefe und Schwierige des Verhältnisses ist aber, wie sich nun zeigen wird, dieß, daß es sich nicht um abstracte Gegensätze handelt: der plastische Styl wiederholt den Kampf mit dem ächt malerischen, dieser den Kampf mit dem plastischen innerhalb seines Bodens, und auch dieß nicht einfach, sondern im Kreise sind wieder Kreise, in einer Beziehung ist das mehr Malerische wieder plastischer, das mehr Plastische wieder malerischer, als dort das Plastische, hier das Malerische, wie es eine andere Schule, Nationalität, ein anderer Meister vertritt. Hiemit ist schon gesagt, daß die Geschichte der Malerei ungleich reicher, in vielfacher Veräßtung fruchtbarer und dauernder sein muß, als die der Bildnerkunst. Das liegt nun zugleich wesentlich im engeren Anschluß an die unerschöpflich fließenden Schätze des Lebens, denn dem naturtreuen und individualisirenden Style, wie er nun zum Rechte gekommen ist, öffnet sich immer neu die unendliche Fundgrube der Wirklichkeit, weil er nicht wählerisch eine zweite, in reiner Schönheit der Einzelgestalt glänzende Welt in Anspruch nimmt. Durch diese Bemerkung sind wir zu der andern Seite herübergetreten: vom Style zum Stoff. Es ist die ursprüngliche Stoffwelt, an welche die Malerei, wie wir mehrfach gesehen haben, gewiesen ist, in deren Bedingungen sie selbst da, wo sie noch in der zweiten, mythischen verweilt, ihren Gegenstand hineinzieht, aus welcher sie denn auch, wie Antäus aus der Mutter Erde, die neue Kraft saugt, wenn ihr mythischer Lebenslauf im Welken ist. Die Geschichte des Styls steht in der tiefsten Beziehung zur Geschichte der Stoffwahl. In der Geschichte der Sculptur kommt gleichzeitig mit dem mehr naturalisirenden und individualisirenden Style immer mehr das Sittenbild und der rein geschichtliche Stoff in Aufnahme und beides ist hier ein Zeichen, nicht eben des Todes, aber eines Fortlebens, das die Blüthe überlebt In der Geschichte der Malerei wird uns zweimal diese Erscheinung begegnen: am Ausgange der antiken und am Ausgange der mittelalterlichen Kunst, aber wenn dort die wachsende Liebe zu den Stoffen der realen Welt ohne Mythus anzeigt, daß ein Ideal, das wesentlich Götterbildend war, und mit ihm freilich auch die besondere Kunstform, die eigentlich auf ein anderes Ideal führt, in der Auflösung begriffen ist, so ist sie hier ebensosehr Anfang einer neuen, als Ende einer alten Blüthe. Dieß ist

Digitized by Google

bereits im Schluß d. Anm. zu §. 531 berührt. Es verhält ſich alſo mit den Stoffen, wie mit den Stylen: wer das Aufkommen der ſog. weltlichen Stoffe beklagt, der muß auch den Sieg des ächt maleriſchen Styls als Ausdruck des Verfalls beurtheilen, wer dagegen dort naturgemäße Entwicklung ſieht, der findet auch hier nichts Anderes, als eine Erhebung der Malerei zu der Form, die ihrem eigentſten Weſen entſpricht.

α. Die Malerei des Alterthums.

§. 716.

1. **Nachdem der Orient auf der unreifen Vorſtufe der nur mit einfacher Farbe ausgefüllten, das Aeußerliche menſchlicher Formen, Zuſtände und Thätigkeiten zwar ſcharf charakteriſirenden, Umriſſe-Zeichnung ohne Kenntniß der**
2. **Perſpective ſtehen geblieben war, entwickelte ſich bei den Griechen die Malerei zur höchſten Vollkommenheit, welche innerhalb eines Standpuncts möglich iſt, auf welchem der plaſtiſche Geiſt in dem ausſchließend engen Sinne als beſtimmendes Prinzip herrſcht, daß die Farbengebung nur der Schönheit der Form dient. In dieſe Grenze eingeſchloſſen tritt zwar auch hier zugleich mit dem Unterſchiede der Entwicklungsſtufen des Styls (§. 531) eine relativ mehr maleriſche nach einer großartig plaſtiſchen Richtung auf und mit ihr gelangen, insbeſondere nach der Verpflanzung der griechiſchen Kunſt in das römiſche Reich, in naturgemäßem Kreislauf mehr und mehr die rein auf die urſprüngliche Stoffwelt gegründeten Zweige zum Anbau; aber dieſe Wendung iſt hier Ausdruck des beginnenden Verfalls.**

1. Das Weſentliche der orientaliſchen Malerei iſt in Anm. 1 zu §. 649 bereits bezeichnet und bedarf für unſeren Zweck nur noch weniger Erläuterung, wobei wir uns an die ägyptiſche Malerei halten, denn ſie iſt die ausgebildetſte und bekannteſte. Wir wiederholen nicht, wie der ſymboliſche Standpunct mit ſeinen Fratzenbildungen und die ſtrenge Herrſchaft des Typus in ſämmtlichen Künſten aller Entwicklung zur freieren Schönheit im Wege ſtehen mußte, ſondern heben zunächſt hervor, was dieſe Malerei trotz allen Mängeln wirklich leiſtete. Die Zeichnung zeigt denn daſſelbe tiefe Verſtändniß der Formen und Grundverhältniſſe des Körpers wie die Plaſtik (in Indien iſt ſie auch hier weicher und bewegter, in Aegypten ſtrenger gemeſſen); aber auch Haltung, Gebärde, Bewegung iſt fein und ſcharf der Natur abgelauſcht und fließend wiedergegeben; hier kommt die freie Ausdehnung über das ſittenbildliche Gebiet, Landbau, Handwerk, Jagd, Schifffahrt, Spiel, Kampf u. ſ. w. dem übrigens

Digitized by Google

gebundenen Geiſte zu gute. Die Schärfe dieſer Charakteriſtik geht weiter auch auf die Nationalphyſiognomie, ſelbſt auf die des Individuums. Allein es fehlt alle Verkürzung, alle Linearperſpective, es gibt daher keine Compoſition, ſondern nur Aufſtellung der Figuren übereinander und reihenförmig nebeneinander. Daraus folgt, daß die Figur nie von vorn, ſondern nur im Profil, häufig mit dem Widerſpruch einer von vorn geſehenen Bruſt, gezeigt wird. Ganz aber fehlt der geiſtige Ausdruck, es iſt ſeelenlos chronikaliſche Abſchrift des Lebens (vergl. §. 637 Anm.). Dieſe tiefen Mängel ſind die nothwendige Folge davon, daß die Farbengebung und ſelbſt die Modellirung der einzelnen Geſtalt innerhalb der Umriſſe ganz unentwickelt iſt, daß der Umriß und mit ihm die Fläche, auf welcher er gezogen wird, poſitiv in Geltung bleibt und nur mit einfachen, durch das Feuer ihrer ungebrochenen Beſtimmtheit das kindliche Auge erfreuenden Farben ausgefüllt wird. Es iſt die reine Kinderſtufe der Malerei.

a. Das griechiſche Ideal haben wir als ein ſo durch und durch plaſtiſch auffaſſendes erkannt, daß jedes weitere Wort darüber, wie auf dieſem Standpuncte die Malerei ihr ſpezifiſches Weſen nicht entfalten kann, eitel Wiederholung wäre. Das Beſtimmende iſt vielmehr auch auf dem Boden der Malerei der plaſtiſche Geiſt und zwar „in dem ausſchließend engen Sinne" u. ſ. w. Damit iſt ausgedrückt, daß der plaſtiſche Styl der antiken Malerei mit dem plaſtiſchen Style, wie er im Mittelalter und der neueren Zeit auf dem errungenen Boden des Maleriſchen ſelbſt wieder auftritt, nichts zu ſchaffen hat. Es iſt ein Anderes, wenn ein Stylprinzip innerhalb der Sphäre, in welcher das zur Herrſchaft berufene entgegengeſetzte in den weſentlichſten Grundbedingungen dieſe Herrſchaft ſchon übt, mit relativer Geltung wieder auftritt, ein Anderes, wenn es vor dem Eintritte deſſelben dergeſtalt herrſcht, daß jene Grundbedingungen noch gar nicht zur Anerkennung und Ausübung gelangen. Die ſtreng plaſtiſche Malerei der Alten ſteht daher ganz außerhalb des Entwicklungsgangs, der auf einem Kampfe jener beiden Style beruht, als eine Welt für ſich da, die wir jedoch nachher zu dieſem Entwicklungsgang in ein tiefes, belebendes Verhältniß werden treten ſehen, ohne daß hieraus ein Widerſpruch mit dieſer iſolirten Stellung entſtünde. Dieſe Stellung im Vorhofe der eigentlichen Geſchichte der Malerei, dieſes Sonderleben in einer Luft, die eigentlich dem ſpezifiſch Maleriſchen fremd iſt, hinderte nicht, daß die Pflanze auf ſolchem Boden zu einer hohen Ausbildung und Schönheit gelangte. Das Leben iſt nicht ſo arm und abſtract, daß es ein Gewächs nicht an fremde Bedingungen anſchmiegen und zu einer eigenthümlichen Vollkommenheit entfalten könnte. — Die plaſtiſche Beſtimmtheit der griechiſchen Malerei offenbart ſich nun darin, daß die Zeichnung das Herrſchende iſt: natürlich nicht mehr in dem

Digitized by Google

Sinne, wie bei den Orientalen, daß sie als technisches Moment die andern Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, sondern, daß einzig die Schönheit, wie die Zeichnung sie herstellt, d. h. die Schönheit der festen Form und der Welle der Bewegung gesucht wird und die Farbe sie nur unterstützt. Die einzelne Gestalt ist hier schön wie in der Bildnerkunst; Alles, was plastisch ist, wird mit staunenswerthem Schönheitssinn entwickelt: das reizend Hingegossene und doch Gemessene jeder Stellung und Lage, der edel nachläßige Schwung der Körper, der reine Fluß der Falten. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug über die eigentliche Sculptur weit hinausgeht, widerspricht natürlich diesem sculptorischen Geiste nicht. Die Modellirung bleibt daher nicht unausgebildet wie in Aegypten, sondern gedeiht zur größten Vollkommenheit; die Farbe aber, obwohl sie die Marmorkälte der Form mit dem fluthenden Geheimnisse ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innenlebens übergießt, obwohl sie darüber sogar hinausgeht, die Reize der einfacheren physikalischen Accorde mit sicherem Gefühl erkennt und so ihren Zauber mit der Welt seiner zarten Berechnungen nach diesem allgemeinen Gesetze der Farbenharmonie auch für sich spielen läßt, ist doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß sie die Form zum bloßen Moment herabsetzte. Die Form trägt die Farbe, nicht die Farbe die Form. Ferne von jener Verarbeitung, welche der vollen Vertiefung der Physiognomik und der unendlichen Mischung der Temperamente, Stimmungen ihren ganzen Ausdruck gibt, bleibt insbesondere das Incarnet, obwohl es über einen Umkreis von Unterschieden gebietet, einfach, kindlich blühend. Die weiteren Mängel des Colorits ergeben sich, wenn man den beschränkenden Einfluß des plastischen Prinzips auf die Composition in's Auge faßt. Diese ist relief-artig: sie verwickelt die Figuren so wenig, als möglich, damit sie sich nicht störend decken, nicht einmal beschatten, sie stellt sie auf einen wenig vertieften Plan. Die Linearperspective fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben sich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann sie sich bei der Herrschaft jenes Prinzips nicht ausbilden; Compositionen von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Schlacht bei Issus, dürfen gewiß als selten auch in der späteren Zeit angesehen werden. Es fällt also die Poesie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiemit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperspective. Ein gleichmäßig ergossenes Licht rückt Alles in vertraute, klare, sonnige Nähe, die Gestalten sind nicht umspielt von den tieferen und feineren Verhältnissen, Durchkreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnißvolle Welt jener reichen Vermittlungen und Brechungen einer geistig verkochten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat seine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche

Digitized by Google

Schooß, worein die Strahlen des farbigen Lichtes schießen und worin ihre erste Einfachheit in ein neues, reflectirteres Leben übergeht. Dieß führt denn auf die Behandlung des geistigen Ausdrucks der Figur zurück: an das blicklose Statuen-Auge gewöhnt, wird man hier durch ein glühendes Herausleuchten inneren Seelenlebens überrascht, das selbst bis zu so gemischten Empfindungen wie der Kampf einer Medea fortschreitet, welche, die Hand am Schwert, zwischen Rachegeist und Mutterliebe noch getheilt erscheint: zugleich ein ächtes Beispiel dramatischer Spannung. Und doch fehlt der Ausdruck jener vertieften Resonanz im Innern, der im Wesen und Geiste der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt ist, auf welcher er ruht (vergl. §. 682). Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt sein, welche das generelle Maaß der Plastik in eine unendliche Welt selbständiger Charakter-Monaden theilt.

Demungeachtet legt die griechische Malerei einen Kreislauf zurück, welcher dieselben organischen Stufen nach Styl und Stoff darstellt, die wir in der ersten großen Periode der neueren Malerei bis zum Schlusse des Mittelalters finden. Zugleich begegnen wir im Wesentlichen den großen Hauptformen der Styl-Entwicklung, die in §. 531 aufgestellt und in der Geschichte der Plastik (§. 640 ff.) nachgewiesen sind. Auf den alterthümlich strengen und harten folgt auch hier der hohe oder erhaben schöne Styl, ihn vertritt die attische Schule, an ihrer Spitze Polygnot, der „Ethographos", der nur die großen, würdigen Stoffe der ernsten Götterwelt und Heldensage behandelt. Der anmuthige, reizende, rührende Styl, wie ihn darauf die jonische Schule, Zeuris, Parrhasius, Timanthes ausbildet, entspricht der Wendung der Plastik, die in Skopas und Praxiteles sich darstellt. Dieser Styl ist aber zugleich ein wesentlicher Fortschritt im spezifisch Malerischen und hier drängt sich denn die interessante Beobachtung auf, daß die alte Malerei, so streng plastisch sie auch ist, doch in ihrem Gange selbst auch den Gegensatz der zwei Style, freilich in schattenhafter Zartheit, kennt und ihn successiv ausbildet. Apollodorus hatte in der Schattengebung vorgearbeitet; die Modellirung versteht jetzt den Schein völliger Rundung zu geben, das Colorit erfüllt sich mit den Unterschieden der Töne und Uebergänge, der Gesichtsausdruck belebt sich, es wird Illusion erzielt. Die Stoffe sind noch Mythus und Heldensage, aber in jenem Gebiete wirft sich der Zug nach Anmuth auf das weibliche Ideal, in diesem die subjectiver bewegte, Erschütterung suchende Stimmung auf die tragischen Momente. Dieser Styl nun erreicht eine weitere Fortbildung durch die Sikyonische Schule, die dem entspricht, was in der Bildnerkunst die Lysippische war, aber mit dem Unterschiede, daß, wenn dort die Sculptur an einer zweideutigen Gränze angekommen ist (vergl. §. 641

Digitized by Google

Anm.), hier ein letzter, voller Schritt in der Entwicklung des innersten Wesens der Malerei geschieht, der ein Anfang neuer Blüthe sein müßte, wenn die ganze Kunst in diesem Ideal einen Boden hätte, worin sie volle Wurzeln zu treiben vermöchte. Von Eupompos vorbereitet, von Apelles zu ihrer Höhe geführt, geht diese Schule noch weiter in der Ausbildung des Colorits und Ausdrucks, kühne Verkürzungen zeigen eine Verstärkung des Strebens zu Erweiterung der Tiefe, das schon in der jonischen Schule eingetreten, größere Gruppen haben nun Raum, sich auszubreiten, und eben mit dem erwachenden Zug in die Tiefe steht die Steigerung des Colorits bis zur Nachahmung von Blitz und Gewitter im innigsten Zusammenhang. Die Anwendung der Enkaustik liefert diesem Streben zum volleren, realen Scheine das entsprechende Mittel. Doch darf man nimmermehr an moderne Vertiefung der Pläne und Durchgeistigung der Farbe denken. Dieser neue Fortschritt ruht auf wissenschaftlichem Bewußtsein; die Malerei gibt sich theoretische Rechenschaft von ihren Gesetzen, wie später in Italien durch Leonardo da Vinci. Damit hängt nun eine wichtige neue Wendung in den Stoffen zusammen. Die mythischen und heroischen werden nicht aufgegeben, aber neben der ernsten Behandlung derselben kommt die komische, travestirende auf — ein Ausdruck der Auflösung dieses Ideals wie die Komödie vergl. §. 441 — und zugleich wird die ursprüngliche Stoffwelt in Thierstück, Genre, Bildniß, Geschichte ergriffen. Jenes große Mosaik der Alexanderschlacht in Pompeji ist ohne Zweifel Wiederholung eines Originals aus dieser Zeit. Nach Alexander dem Großen wird das Komische und das Sittenbildliche immer beliebter, die Barbierstuben, Schusterbuden, die Stillleben, die Blumen-, Früchte-Stücke, die phantastischen Decorations-Motive und Arabesken. Nur ist Alles noch von mythischem Faden durchzogen, Genien verkaufen die Schuhe u. s. w., auch darf man nicht an eine intensiv ästhetische Behandlung denken, welche gemüthlichen Sinn und belauschte Lebenstiefe in diese Dinge legte. Nach Rom übergesiedelt findet die Malerei in dem Naturell des herrschenden Volks mehr Sinn und Talent, als die Plastik. Das Tragische wird nicht ohne Erfolg auf's Neue angebaut, aber Scherz, Sittenbild, Porträt, kleine Thierstücke u. dgl. bleiben die Hauptsache; dieß entspricht auch dem stärkern Zuge des römischen Charakters zur Aufnahme der ursprünglichen Stoffwelt (vergl. §. 445). Ein spielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieser Gattung versteht, weit entfernter Ansatz zur Landschaftmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter starkem Widerspruche der Kunstrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltsam aber dringt der Verfall, der schon in Griechenland nach Alexander eingerissen, vorwärts; rohe Stylosigkeit, Luxusdienst, überhand nehmende Pornographie, Schnellmalerei sind Symptome der nahen Auflösung. Es bestätigt sich

Digitized by Google

nun, was wir schon zu §. 715 vorausgeschickt haben: was in einer Malerei, deren Leben und Dauer in dem Kunst-Ideale, dem sie angehört, ursprünglich und organisch begründet ist, als Anfang neuen Lebens erscheint, das ist hier das Ende. Die alte Kunst kann das volle Maaß des mythenlosen Naturalismus und Individualismus nicht ertragen, das die Malerei ihrem Geiste nach fordert; was diesem entspricht, widerspricht dem Ganzen des Kunstlebens, worin hier die Malerei wie eine fremde Pflanze mit schönen und doch nur halb durchgohrenen Früchten dasteht.

§. 717.

Die Kunst des antiken Ideals als des klassischen (vergl. §. 438) hat aber auch in der Malerei die Bedeutung, eine bleibende Vorlage und Bildungsquelle für das Formgefühl der neueren Völker zu sein. Daß sie diesen zunächst im Zustande des Verfalls überliefert wurde, war jedoch günstig für die Lösung der Aufgabe, einen neuen Geist in ihre Formen zu gießen.

Die antike Malerei steht der neueren, wie gezeigt, als eine Welt für sich, getrennt durch die Kluft der Zeiten, entnommen dem Zusammenhang ihrer Entwicklung gegenüber. Allein dieß ist nicht das einzige Verhältniß. Alle antike Kunst hat die bleibende Bedeutung des reinen Musters. Einer falschen Deutung dieses Begriffs ist in §. 438 durch die Bestimmung vorgebeugt: es müsse zwar auch ein Ideal geben können, worin das Verhältniß des Gehalts zur Gestalt ein ganz anderes sei, aber auch für die Vollendung eines solchen werde die völlige Lösung der zwar einfachern Aufgabe der griechischen Phantasie, worin es keinen Bruch des Geistes mit der Natur gab, musterhaft bleiben. Aus verklärter Ferne leuchtet die classische Kunst in dieser ewigen Bedeutung zu uns herüber. Für die gesammte neuere Malerei ist allerdings genauer betrachtet nicht die antike Malerei selbst, sondern die Plastik die Quelle, woraus sie in immer erneuten Zügen das reinere Formgefühl trinken soll, denn von den Schätzen der alten Malerei hat uns erst spät und nur annähernd die Aufgrabung der vom Vesuv verschütteten Städte ein Bild gegeben. Dieß macht jedoch für die mustergebende Einwirkung im Ganzen und Großen keinen Unterschied, weil ja die alte Malerei selbst eine von plastischem Geiste durchdrungene war. Es ist aber hievon eine unmittelbare Einwirkung zu unterscheiden, nämlich die auf das christliche Alterthum. Diesem lag die alte Kunst auch speziell als Malerei noch in unmittelbarer Anschauung vor; das classisch Vollkommene aber, was noch bestand, konnte keinen mustergebenden Einfluß äußern, weil die wirkliche Kunst-Uebung der damaligen Gegenwärt, mitten unter diesen Schätzen erblindet für ihre

Digitized by Google

Schönheit, im tiefen Verfall nur kümmerliche Reste des antiken Formsinns bewahrte. Dieser Zustand bildete den Faden, der von der alten Kunst direct zu der neueren herüberführte, und der §. sagt, daß das gut war, weil die antike Kunst in ihrer Vollkommenheit den zarten Keim des neuen Lebens, das in diese Formen eine andere Seele eingießen sollte, durch die zwingende Macht ihres idealen Glanzes erdrückt hätte. Dieß lautet noch ungenau: die Formen selbst mußten verändert werden und doch mußte etwas von ihnen bleiben. Nur der allgemeine Geist und Hauch ihres Adels sollte in freier Weise herüberfließen in eine anders gestimmte Phantasie, so daß diese, was dem neuen Systeme des Ausdrucks, der Haltung und Bewegung, das die christliche Geisteswelt forderte, nicht entsprach, ausstoßen und was ihm entsprach, selbständig wenden und umbilden konnte.

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.

§. 718.

Die Vergleichung des Wesens der Malerei mit den Grundzügen der romantischen Phantasie (§. 447—458) ergibt, daß diese in der bildenden Kunst wesentlich malerisch war. Dennoch lassen zwei Hindernisse, die neue Mythenbildung und der Geist ascetisch weltloser Innerlichkeit, deren ersteres das letztere überdauert, nicht zu, daß dieses Ideal die ganze Tiefe und den ganzen Umfang einer ihm übrigens so homogenen Kunst erschöpfe.

Wir müssen für die Geschichte der Malerei die Periode des Mittelalters theilweise länger ziehen, als dieß in der Geschichte der Phantasie geschehen ist. Der Verlauf unserer Darstellung wird dieß begründen; die Ueberschrift zeigt es an durch den Zusatz: Nachblüthe, der §. durch den Satz, daß der Mythus den Stylmangel überdauert habe. — Wie wir in der Lehre von der Sculptur überall das Wesen dieser Kunst mit einem bestimmten geschichtlichen Ideale, dem classischen, zusammenfallen sahen, so ist es auch in der Lehre von der Malerei schwer zu vermeiden, daß nicht in der Erörterung ihres Wesens bereits die Schilderung eines bestimmten Ideals, mit welchem dasselbe ebenso innig zusammenfällt, des romantischen nämlich, hier aber zugleich auch des modernen, hervorbreche. Man vergleiche nur mit der Lehre vom Wesen der Malerei die Darstellung zunächst des mittelalterlichen Ideals in den angeführten §§.: es setzt dem nicht aufgegebenen Mythus ein neues Herz ein, die Gefühls-

Digitized by Google

welt der innern Unendlichkeit, es schließt die Schätze des subjectiven Lebens auf, es gibt der Individualität ihre Geltung, es bedingt den Ueberschuß des Ausdrucks über die Form, es behandelt diese physiognomisch, es hebt das Gesetz, daß die einzelne Gestalt schön sein müsse, auf und führt das andere in's Leben, wonach die Schönheit aus der bewegten Gesammtwirkung, welche die Härten der Erscheinung als berechtigt setzt, sich erzeugt, es entbindet das Häßliche und löst es erhaben oder komisch auf und endlich, was die Hauptsache ist: es legt sich in die empfindende Phantasie und taucht in ihr Element auch die bildende, woraus denn eben der besondere Beruf dieser Weltanschauung für die Malerei hervorvorgeht. Allein ebensowahr ist es, daß der innere Widerspruch im Geiste des Mittelalters, durch den es den neuen Inhalt, die große Wahrheit der Immanenz, wieder in ein mythisches Jenseits hinauswirft (§. 447—450), daß die Beschränkung des Interesses auf die innerlichste Angelegenheit des einzelnen Menschen, die Welt- und Geschichtlosigkeit (§. 452), daß die Negativität des ascetischen Standpuncts, die einen ganz andern Bruch der schönen Form begründet, als den die Malerei in rein ästhetischem Sinne fordert (§. 456), die volle Ausbildung der Malerei nach ihrem spezifischen Wesen wieder zurückhält. Daher entsteht die Schwierigkeit, ob der Zeitmoment, wo diese Schranken sich lüften, als Ausgang des Mittelalters oder als Aufgang des modernen Ideals hinzustellen sei. Doch das Festhalten des Mythus trotz der Lösung aller übrigen Fesseln entscheidet für das Erstere.

§. 719.

Nachdem die letzten Reste jenes der altchristlichen Kunst überlieferten antiken Erbes (§. 717) durch die byzantinische Malerei in erstarrter Form gerettet worden und die neue Stoffwelt in ihren allgemeinen Linien entworfen ist, beginnt die Durchdringung dieses todtenhaft objectiven Styls mit dem neuen geistigen Leben, welche im Gegensatze gegen den entsprechenden Schritt in der antiken Kunst zuerst den Ausdruck der Gesichtszüge beseelt.

Die Vorstufe umfaßt das Altchristliche, sonst auch das Spätrömische genannt, und das Byzantinische. Jenes bezeichnet der §. nach der Stylform mit dem Ausdruck: „die letzten Reste jenes antiken Erbes". Der Umfang unserer Aufgabe beschränkt uns auf wenige kurze Bemerkungen über beide Zeitabschnitte. Nach Ueberwindung des rigoristischen Abscheus vor aller Kunst als heidnischem Götzen- und Wollust-Dienste sehen wir bekanntlich die ersten schüchternen Darstellungen besonders in den Katakomben auftreten, sich vervielfältigen, dann, nachdem das Chri-

Digitized by Google

stenthum zur Staatsreligion erhoben ist, steigt auch die Malerei an das Licht und schmückt Grab- und Tauf-Capellen, Basiliken, auch Paläste, namentlich mit Mosaiken. Im Style, welcher in Gestalt, Gewand, Bewegung, auch räumlicher Anordnung und Ornament die künstlerischen Formen der antiken Malerei in jenem Zustande des Verfalls zeigt, treten allerdings Unterschiede hervor: neben dem schwungvolleren und lebendigeren Zuge der von antikem Gefühle noch sichtbarer geleiteten Hand sieht man eine rohere, härtere Manier, die sich an die schlechtesten Formen der Verfallszeit anschließt und sie mehr und mehr, namentlich in den steifen, schweren Gewändern, zu bewegungsloser Starrheit zusammenzieht. Noch ist von der neuen Seele, die sich in diese Formen legen soll, nichts wahrzunehmen, als ein ganz ferner Anklang von Gemüth und Innigkeit, dann eine Haltung feierlichen, großartigen, streng objectiven Ernstes, jener in der freundlichen Neigung Christi zum verlorenen Lamm, den Agapen u. A., dieser besonders in den großen Tribunenbildern der Basiliken. Vom sechsten Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert selbst der schwache Rest classischen Formgefühls noch mehr und sinkt endlich auf die Kinderstufe des Orients, die dicken Umrisse mit greller Farben-Ausfüllung, ja noch tiefer herab, da in den plumpen Figuren selbst jedes Verständniß der Form verschwindet. Dem Stoffe nach beginnt diese altchristliche Kunst mit jenen Sinnbildern, die schon in §. 460, erwähnt sind; Christus selbst, Scenen des A. u. N. Testaments treten nicht in der Absicht eigentlicher, sondern paradolischer, vorbildlicher Bedeutung auf. Doch später und vornämlich seit der öffentlichen Anerkennung des Christenthums dringt auch die eigentliche Darstellung ein, es werden die Motive der Gestaltenbildung, Handlung, Composition, welche in der Geschichte Jesu und der ältesten Gemeinde liegen, benützt und angebaut: wir sehen den Erlöser lehrend, heilend, seine Taufe, seinen Einzug in Jerusalem, die Liebesmahle der ersten Christen; auch Maria tritt bereits als wesentliche Gestalt in den Kreis des christlichen Ideals ein. Selbst der Drang der Malerei zum Individuellen und rein Geschichtlichen dringt vereinzelt schon zu Tage: in dem traditionell sich feststellenden porträtartigen Typus Christi, der Apostel Petrus und Paulus, in einzelnen profangeschichtlichen und kirchlich ceremoniellen Darstellungen, worin Personen in eigentlichem Bildniß auftreten.

Der byzantinische Styl rettet die dürftigen Reste des classischen Formgefühls, die im oströmischen Reiche nie bis zu dem Grade verwildert waren, wie im weströmischen. Es ist eine Einpuppung auf lange Zeit, denn er dauert und herrscht vom siebenten Jahrhundert bis hinein in's dreizehnte; ein Winterschlaf, eine Versteinerung, welche vom Athem eines neuen Lebens erst wieder erweicht werden, die Einbalsamirung eines Leich-

nams, der wieder erweckt werden soll. Der Name des Mumienhaften für diese hageren, ascetischen Figuren mit den grämlich greisenhaften Gesichtszügen, den gespenstisch großen Augen und schmalen, dünnen Nasen, dem noch antik motivirten, aber spitz gebrochenen Gefälte, der starren Bewegungslosigkeit und steifen, mühsamen Bewegung ist der passendste und hat sich als stehende Bezeichnung eingebürgert. Neben den fühlbaren Reminiscenzen der Form ist auch die Farbengebung an dieser eingefrornen Gestalt doch nie so tief gesunken, wie zuletzt in Italien, zwischen den sichtbaren Umrißlinien finden sich, wiewohl in den Uebergängen scharf abgeschnitten, doch noch Schatten und Mitteltöne. Die Ausbildung der Stoffwelt kommt nicht völlig in's Stocken; zu dem Anbau, den die Gründungsgeschichte des Christenthums schon im altchristlichen Style gefunden, tritt ein neuer Kreis, den die jugendlich hoffnungsfreudige Kirche vermieden hat: das Leiden Christi, insbesondere das Bild des Gekreuzigten, auch das Leiden der Märtyrer, der Heiligen. Daneben ziehen sich profangeschichtliche Darstellungen, Ceremonienscenen, Schlachten, Jagden hin: ein fortdauernder Ausdruck jener ununterdrückbaren Tendenz der Malerei zum Realen. Die Composition geht häufig in's Figurenreiche, doch in architektonisch symmetrischer Art; in einem Aufflackern lebendigerer Bewegung zeigt sich hier und da stärkeres Nachwirken antiken Gefühls. Mechanisch in unendlichen Copien vervielfältigten sich die einmal gefundenen, dann typisch festgesetzten Compositionen. Es ist die despotische Ruhe und Stabilität des Orients, die über dieser eingeschlummerten Gestaltenwelt brütet.

Diese altchristliche und byzantinische Kunstweise bildet denn die große Thesis, den Vordersatz für alle weitere Entwicklung, oder richtiger, die ächt antike Kunst gewinnt durch sie jene Bedeutung einer Vorlage für die christliche, die schon in §. 717 ausgesprochen ist, freilich nur einer ersten Vorlage, welcher in später Zukunft eine ganz andere Art mustergebender Einwirkung folgen soll, weil es eben jene verhärtete Gestalt ist, in der sie sich in den Anfang der letzteren hereinschiebt. In Rücksicht auf diese Verhärtung, zugleich aber insbesondere auf die Feierlichkeit der großen Hauptbilder, die auch in der byzantischen Malerei beibehalten werden, können wir diese Epoche als die des *strengen* und *harten*, im engeren Sinn *objectiven Styls* bezeichnen. — Dem Entwicklungsgange der Erwärmung und Beseelung dieser abgestorbenen Formenwelt schicken wir nun die Bemerkung voran, die schon W. *Schlegel* (Ueber d. Verh. d. schönen Kunst z. Natur. Werke B. 9 S. 306) gemacht hat: die antike Kunst belebt zuerst den Körper, gibt ihm Schönheit und Wahrheit der Form auf Grund einer freien Naturbeobachtung, das Angesicht bleibt noch lange typisch leblos; die neue Kunst geht von der Beobachtung der Seele aus und

Digitized by Google

belebt zuerst die Gesichtszüge, während der Körper und die Gewandung noch unverstanden, steif, dürftig, roh bleibt: der schlagende geschichtliche Beweis für die Wahrheit, daß hier der Ausdruck über die Form herrscht.

1. Der italienische Styl.

§. 720.

Mit der ersten Beseelung jenes Typus tritt auch der Gegensatz der Stylrichtungen ein. Das italienische Volk, durch Abstammung und Wohnsitz in lebendigem Zusammenhang mit der classischen Kunst, bildet den plastisch malerischen Styl aus.

Der byzantinische Styl verbreitete sich über die ganze christliche Welt, nach Italien, nach dem Norden, zu den Slaven, Walachen, Neugriechen. Wir theilen aber von hier an die Geschichte der Malerei im Mittelalter nach Nationalitäten in zwei Hälften, deren jede wir getrennt verfolgen. Dieser Nationalitäts-Unterschied ist zugleich ein Styl-Unterschied; Italien übernimmt die plastische, der germanische Norden die malerische Richtung: ein Gegensatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Malerischen auftritt. Die Italiener sind dasjenige romanische Volk, das in lebendigerem Zusammenhange mit dem antiken Kunstgefühle bleibt. Das Christenthum und das beigemischte deutsche Blut hat dem römischen Grundstocke, der übrigens schon ursprünglich einen fernen Anklang von Romantischem zeigt (§. 442), den Geist der Innerlichkeit und Innigkeit geliehen, ohne den es keinen Beruf zur Ausbildung der Malerei nach ihrer wahren Bestimmung geben kann; das Blut der Ahnen, die umgebende Natur, der Adel der Gestalten, die unmittelbare Anschauung der noch erhaltenen Schätze der antiken Kunst sichert ihm aber einen unvertilgbar eigenen Schatz jenes objectiven Bildungsgeistes, jenes reinen und harmonischen Formsinns, welcher nicht zuläßt, daß dieses Innerliche, die Quelle der über die Form hinausgreifenden Tiefe des Ausdrucks, sich bis zu dem härteren, im spezifisch malerischen Styl immer vorausgesetzten Bruch steigere, welcher vielmehr auch das vertiefte Gemüth in warmem und ebenem Fluß in die Gestalt herausführt, auch das einer neuen Welt der Unendlichkeit sich bewußte Innere mit dem Aeußern in ein unmittelbar schönes Gleichgewicht setzt. Dieß bleibt in allen den Mischungsverhältnissen der Momente, in welche wir nun diese Richtung selbst sich spalten sehen, die feste, gemeinschaftliche Grundlage.

Digitized by Google

§. 721.

Schon in der Epoche der ersten freien Regung des eigenen Geistes, der mit der byzantinischen Härte noch kämpft und sie allmählich überwindet, spaltet sich die plastische Gesammtrichtung der italienischen Malerei selbst in eine mehr plastische und eine mehr malerische und diese Spaltung verdoppelt sich, indem die florentinische Schule nach einer Seite zwar die erstere Richtung vertritt, nach der anderaber wesentliche Momente des Malerischen ausbildet, wogegen die Schule von Siena die malerische Richtung vorherrschend nur im Sinne des tiefen Ausdrucks innerer Seelenschönheit verfolgt.

Wir fassen zuerst die Bestrebungen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bis in den Anfang des fünfzehnten in Einer Epoche zusammen, in der sich die zwei Abschnitte unterscheiden, die man nach Kuglers Vorgang romanischen und germanischen Styl zu nennen pflegt. Schon in dieser Epoche entwickelt die italienische Malerei den geschilderten plastischen Formsinn, dieß zeigt der erste Blick selbst auf die Meister des ersten Zeitabschnitts, des dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, auf Cimabue und Duccio von Siena. In ihnen tritt schon ein Gefühl für den Adel der Form und Bewegung, ein schwunghaftes, gemessenes Pathos, ein Fluß in den Falten durch, der uns nicht im Zweifel läßt, daß wir es hier mit einem plastisch gestimmten südlichen Volke zu thun haben, und noch bestimmter liegt dieß nicht nur bei den Florentinern, sondern auch den sanften, innigen Sienesen vor, welche im zweiten Abschnitte dieser Epoche auftreten. Der erste Abschnitt ist der Durchbruch der aus der Knospe springenden innigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der todten Objectivität des byzantinischen Styls, dessen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeschüttelt werden. Die innere Kraft wird unterstützt durch jene frühen Studien der Antike und der Natur, die Nicolaus von Pisa macht und in seiner Bildhauerschule zur Anwendung bringt. Auf den Schultern vereinzelter Vorgänger tritt dann Cimabue in Florenz, Duccio di Buoninsegna in Siena auf. Man darf jenen nicht allein nach seinen Madonnen, namentlich der berühmten in S. Maria Novella, beurtheilen, worin uns bei starren, von byzantinisch spitz gebrochenem und gestricheltem Gefälte umgebenen Formen der erste Blick der Mutterliebe, Kindeszärtlichkeit, Engels-Andacht aus den Köpfen leuchtet; die reifere Beobachtung des Menschen, der Abstufungen des Affects, edle Zeichnung, Sinn der entsprechenden Gruppirung und Composition tritt in den Fresken der oberen Franziskus-Kirche in Assisi zu Tage. Man kann jene Wärme der Empfindung und jene erste Lebendigkeit in Auffassung des Affects malerisch nennen und so den Anfang einer doppelten Spaltung, wonach

Digitized by Google

die mehr plastische Richtung nach einer Seite doch gewisse Momente des Malerischen auszubilden übernimmt, schon hier finden, doch wird dieß erst klar, nachdem der Gegensatz der sienesischen Schule bestimmter hervortritt; im Wesentlichen aber ist der plastische Charakter deutlich genug in Cimabue ausgesprochen namentlich in seinen ehrwürdigen, statuarisch aufgefaßten Männergestalten, anmuthigen Genien und Arabesken. Die Schule von Siena zeigt in dem merkwürdigen Duccio während dieses Stadiums dieselbe Richtung in einer Kraft und Fülle, welche bei entsprechenden Fortschritten den Gegensatz gegen die florentinische, welchen der §. ausspricht, nicht zugelassen hätte; denn auf der berühmten Tafel dieses Meisters sind die kleinen Compositionen aus der Leidensgeschichte durch Studium des Lebens, des Affects, der Form selbst im Nackten und der äußeren Bewegung, durch Fülle der Anordnung vielbedeutender, als die stille, liebevolle Seele, die aus der Madonna der Vorderseite spricht, ja bedeutender, als Cimabue's verwandte Leistungen. — Auf diese erste Stufe folgt dann die Entwicklung des Gegensatzes im zweiten Abschnitte der vorliegenden Epoche. Siena schreitet nicht auf der Bahn fort, die Duccio betreten hat; es beschränkt sich im Wesentlichen auf die Seelen-Anmuth und läßt der toscanischen Schule des Giotto die Entwicklung alles dessen, was sich vorzüglich an die Zeichnung knüpft. Hier nun aber ist sogleich einer der wichtigsten Puncte, wo es gilt, nicht abstract gegenüberzustellen, sondern zu bedenken, daß nur das Uebergreifen der Gegensätze ineinander das wahre geschichtliche Leben ist. Giotto und seine Schule stellt sich allerdings auf den Boden der plastischen Richtung, ihr objectiver Sinn erfaßt den religiösen Stoff von der Seite der Thatsache und setzt ihn in Handlung, der verständigere, in gelöster Beweglichkeit doch kältere Geist der Florentiner legt sich vor Allem in das Formstudium und demgemäß, wie gesagt, in die Zeichnung; er geht auf den Begriff los und wird daher, wie aller plastische Styl, gedankenhaft, allegorisirt an Dante's Hand, liebt cyklische Aufreihungen und Anordnungen, die von einer Idee beherrscht sind. Daß dieser Styl die Naturtreue selbst auf Kosten der ästhetischen Gesetze pflegt (wie z. B. in dem Bild Orcagna's, das die Schauer der Vergänglichkeit an drei verwesenden Leichnamen zeigt,), können wir noch seinem denkenden, auf den Begriff der Sache streng losgehenden Wesen zuschreiben; aber ebensosehr ist solcher Naturalismus schon ein Beweis, daß das Malerische hier auch auf der Seite des plastischen Styls vertreten ist. Ungleich schlagender tritt dieß jedoch hervor in der reichen, bewegten Entfaltung der Seelenzustände, der Affecte, die sich in einer Ausbildung der Composition, deren durchdachter Linienbau freilich wieder zur plastischen Seite gehört, voll dramatischen Lebens ausbreitet, obwohl die noch sichtbare Mühe den Bewegungen etwas Hartes und

Gewaltsames gibt. Malerisch sind aber auch die vielfach eingewobenen genreartigen, oft humoristischen Motive. Diese finden in der reichen Legende mit der Ironie des Naturgesetzes, die in ihren Wundern liegt, sattsame Anknüpfung, denn die mythische Stoffwelt erweitert jetzt mehr und mehr ihre Kreise. Ihre Erweiterung ist zugleich ein Herausdrängen nach der ursprünglichen Stoffwelt; dieß ist die tiefere Bedeutung solcher Einflechtungen, die sich denn auch keineswegs auf einzelne Züge beschränken. Der Drang nach der Wirklichkeit setzt nicht nur die mythische Handlung an sich nach Kräften in lebendige Realität, sondern zieht als Zuschauer oder in näherer Betheiligung bei Ceremonienscenen Gruppen von Figuren herbei, in welchen neben dem Sittenbilde bereits auch die Geschichtsmalerei als schwacher Keim sichtbar ist. Wir haben diese wichtige Erscheinung von nun an im Auge zu behalten und wo sie stärker auftritt, ausdrücklich herauszustellen. Wenn nun so die plastische Richtung auch das Malerische, und zwar in reichem Maaß, in sich aufnimmt, so fehlt umgekehrt der malerischen das Plastische nicht, denn die Sienesen ziehen sich zwar jetzt meist auf die einfachen Gruppen zurück, worin das unendliche Leben der Liebe zu seiner stillen Innigkeit sich sammelt, nicht zur bewegten Handlung sich erschließt, sie bleiben in der Zeichnung zurück, ohne die Farbe in reicherer Weise, als für den Zweck dieses Ausdrucks, zu verwenden; sie bleiben gebunden von einem Reste byzantinischer Hagerkeit, während die Florentiner die typische Fessel allmählich sprengen und ihre Schranke nur da finden, wo ihr Können endet; allein in einem Ambruogio di Lorenzo bricht der Geist Duccio's wieder durch, ja er breitet sich wie die Giottisten in handlungsreicher Freske aus und die allegorischen Figuren, die jene Darstellung des guten und schlechten Regiments im Rathhause zu Siena zusammenfassen, sind von antiker Schönheit. Doch auch die stille Seelen-Anmuth dieser Sienesen in den holden Madonnenköpfen mit den griechischen Nasen kann man nicht im engsten malerischen Sinne eine hinter der Form tief in sich zusammengefaßte Innerlichkeit nennen; die Seele ergießt sich warm und liebevoll ohne Bruch in ihre Form. Und dieser Zug fehlt auch wieder auf florentinischer Seite einem Taddeo Gaddi und Andern nicht.

§. 722.

Es folgt die Stufe des Uebergangs zur höchsten Blüthe, die durch einen rührenden Rest von Gebundenheit noch von der Entfaltung der freien Schönheit zurückgehalten wird. Der Gegensatz der Style bleibt, jede der beiden Richtungen wächst und reift aber nicht nur an sich, sondern füllt sich auch reichlicher mit Inhalt und Form der entgegengesetzten. Die florentinische Schule, die

Digitized by Google

Trägerinn des großen Fortschritts, der sich vor Allem auf die Erforschung der Natur und die eröffnete Kenntniß der Antike gründet, erfaßt insbesondere die bisher noch mangelnde Individualität. Die Zweige, die sich rein auf die Kreise der ursprünglichen Stoffwelt gründen, streben am mythischen Stoffe zum Dasein. Die Fortbildung des ächt Malerischen im Sinne der lyrischen Gemüthstiefe hat die umbrische Schule übernommen, die nun dem innigen Gefühls-Ausdruck auch die volle Wärme der Farbe gibt.

Das unendlich Anziehende, Liebenswürdige dieser Epoche, die das fünfzehnte Jahrhundert einnimmt und noch in das sechzehnte hineingeht, ist die Naivetät, der süße, rührende Rest von Dunkel und Unbewußtheit, der die aufschwellende Rose der Schönheit noch einhüllt, doppelt Herzgewinnend, wenn man bedenkt, wie rasch die volle Reife überreif wird und die ganz entbundene Freiheit in Willkühr und falsche Bewußtheit übergeht. — Florenz wird nun die große Akademie, insbesondere die große Zeichenschule für die Maler Italiens. Hier, in der Stätte des Wohlstandes und der Bildung, blühen alle Künste auf, hier die Wissenschaft, die erneute Kenntniß des Alterthums, hier lehren Griechen schon vor der Eroberung Constantinopels, gründen die Mediceer die platonische Akademie; hier ist es, wo vor das urverwandte Auge des Italieners nun in wieder erkannter Schönheit die classische Kunst tritt, wo zuerst mit vollem Bewußtsein die antike Sculptur wieder gewürdigt, studirt wird, und daher in diesem Kunstgebiet ein Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia erstehen kann. Die Antike ist eine zweite, geläuterte Natur, sie kann irreführen, kann zum Conventionellen verleiten, wenn die Kunst nicht zugleich auf die erste, die wirkliche Natur zurückgeht, ihr ewiges, ursprüngliches Vorbild. Das war schon in der ersten Epoche neben den innern Schätzen der Phantasie der große Hebel der Befreiung vom Typus. Die Florentiner wenden sich nun mit unbefangenem Wahrheitsdurste zu diesem Born, insbesondere kommt das Studium der Perspective, der Anatomie auf, und was nicht in ausdrücklich wissenschaftlicher Weise geschieht, das zeigt dem Maler die aufmerksamere Praxis, wie denn der große Begründer der neuen Epoche, Masaccio, durch Auffindung der wahren Gesetze der modellirenden Wirkung des Lichts, der Verkürzung, des Faltenwurfs, der Rundung, die selbständige Ablösung der Gestalt von ihrem Grunde und dadurch er zuerst den vollen malerischen Schein erzielt. Der innere Geist aber, den dieser geniale Meister in die Anwendung der neu entdeckten Kunstgesetze legt, ist ein Geist der gehaltenen Würde, des Charaktergewichts aus Einem Gusse, der sich doch in der ganzen Leichtigkeit und Zufälligkeit der Natur bewegt; er schon hat jene würdigen Männergestalten, von denen bei der Darstellung des plastisch malerischen Styls die Rede

Digitized by Google

gewesen, er auch nackte Figuren in voller, reiner Welle der organischen Rundung. Von ihm an geht nun der plastische Zug, der Geist der vorherrschenden Schönheit der Zeichnung in unverrücktem Ansteigen durch diese florentinische Schule; auch der fromme, beschauliche Fiesole lenkt nicht aus dieser Bahn, Benozzo Gozzoli legt sein ebenso mildes, doch weltlich freieres Gemüth so geöffnet und klar in dieses Medium, daß wahrhaft antik gefühlte Gestalten aus dem naiven Epos des Lebens, das er an den Schicksalen der Patriarchen entwickelt, sich wie erwärmte Statuen ablösen, der freundliche, schlicht warme Dom. Ghirlandajo ist voll reiner Gestaltenfreude, die in Figuren, Gruppen, Bewegungen, wehenden Gewändern mit classischem Hauche hervordringt, endlich aber schlägt das Bewußtsein, daß dieß Alles noch nicht genüge, in den strengen Detailstudien durch, die den Werken eines Andrea del Castagno, Ant. del Polajuolo, Verocchio jene unerquickliche Härte und Schärfe der Einzelform ohne den harmonisch ausfüllenden und abrundenden Fluß des Lebens und der Seele geben, bis Luca Signorelli erscheint, in das schroffe Detail wieder die Welle der organischen Gesammtbewegung einführt, den Strom des Affects, der in Fra Filippo Lippi in unschöner, selbst gemeiner Form und zackiger Zeichnung unveredelt und vereinzelt durchgebrochen, in die reinere Form leitet, an Meisterschaft der Zeichnung und Verkürzung in großen Compositionen alle Früheren übertrifft und so als Vorläufer des M. Angelo dasteht. Das Studium in seiner plastischen Richtung ist und bleibt vor Allem auf das organische Gebilde der menschlichen Gestalt gerichtet. Nimmt man nun das Malerische im Sinne des Ausdrucks unergründlicher Gemüthstiefe, religiöser Innerlichkeit, so ist allerdings nur durch die herzliche Frömmigkeit, die Sabbathfeier und Himmelsfreude des Fiesole dafür gesorgt, daß auch dieses Moment auf der plastischen Seite vertreten sei; die bürgerliche Behaglichkeit, die offene, schalkhafte Weltfreude des Florentiners ist in dieser Zeit, da es den Menschen wohl und heimisch ward auf Erden, noch weniger, als in dem vorhergegangenen Jahrhundert, gestimmt, in den mystisch gedrängten Kern des christlichen Geistes sich zu versenken, sondern ganz darauf bedacht, den großen Inhalt objectiv auszubreiten, in die Realität hinauszuführen. Faßt man aber andere Seiten des Malerischen in's Auge, so sieht man diese heitere Kühle noch weit umfassender und voller, als zur Zeit der Schule des Giotto, mit der Wärme dieses Elements sich sättigen: Bewegtheit, Studium der Stimmungen, Affecte, Charakterformen, Handlung, das Alles entfaltet sich nach Giotto's Anfängen in herrlicher Fülle weiter und weiter. Der §. hebt aber Ein Moment ausdrücklich heraus: die vorhergehende Epoche hatte noch stereotype Köpfe, die Grundzüge des Affects, der allgemeineren Charaktertypen sind erkannt und wiedergegeben, aber es fehlt

Digitized by Google

oder wagt sich nur in einzelnen eingemischten Porträtfiguren hervor das künstlerische Gefühl für die unendliche Eigenheit der Individualität; der Maler bildet sich für die bei allen Unterschieden gleiche Grundstimmung eine gewisse Gesichtsform, die er stehend wiederholt; nicht durchgängig gelangt die florentinische Schule jetzt dahin, die eigentliche Spitze des Malerischen im Individuellen zu erfassen, namentlich Fiesole hat noch die stereotype Physiognomie, aber die Andern führen mehr und mehr die einzelne Gestalt in die Form der porträtartigen Lebenswahrheit heraus. Das Alles setzt eine Entwicklung des Colorits voraus, welche weit über die einfache, sonnige Farbenhelle eines Giotto sich erheben mußte, und Dom. Ghirlandajo vornehmlich ist es, der bereits die feinen Wirkungen hastiger Streiflichter, einfallender Sonnenstrahlen und ahnungsvollen Helldunkels belauscht. Es ist nun insbesondere das Porträtartige, was uns zu einer weiteren Seite führt. Die Ausbildung desselben ist nämlich ein Hauptbeweis von der Stärke jenes Drangs, den transcendenten Stoff in die volle Realität hineinzubilden, den wir schon in der vorhergehenden Epoche gefunden haben und der sich nun in denselben merkwürdigen Erscheinungen, wie dort, aber in erweiterter Ausdehnung kund gibt. Das Malerische entwickelt sich denn vor Allem in dem Sinne fort, daß mit der Handlung das *Umgebende* zu seiner Geltung gelangt; da waren allerdings Einflüsse von Deutschland vorangegangen, wo das in ungetheilter Kraft wirkende rein malerische Prinzip bereits diese Consequenz in Kraft gesetzt hatte. So wird nun die Handlung in eine Landschaft, architektonische Umgebung, inneren Wohnraum mit Geräthen gesetzt, die Thierwelt spielt umher, und das Alles ist mit einem Interesse, in einem weit über das Darstellungs-Object hinausgehenden Umfang behandelt, woraus deutlich erhellt, daß hier gewisse Zweige, die sich auf diese Seite des Stoffes gründen, an das Tageslicht ringen, aber sich nicht entbinden können, weil der mythische Stoff, der für den einzigen und absoluten gilt, ihnen nur unselbständige Anlehnung gestattet. Dieser Zug herrscht bei der Schule des Giotto mehr in Beziehung auf das menschliche Leben selbst, und auch darin bleibt die jetzige Epoche nicht zurück, sondern macht vielmehr die merkwürdigsten Fortschritte: die Haupthandlung wird so ganz in das Reale übersetzt, daß der Mythus eigentlich nur zu einem *Motive* wird, Anderes, rein Menschliches auszusprechen: Noa's Erfindung des Weinbaues dient dazu, das Bild einer fröhlichen Weinlese, die Geburt Esau's und Jakobs, der Maria, das Bild einer gemüthlichen Wochenstube zu geben, u. A. Das ist Sittenbild, welches noch nicht zur selbständigen Geburt gelangen kann. Auch das Motiv, Zuschauer um die Handlung zu versammeln, kommt nun immer stärker auf und hier, in den vom Marke der Geschichte genährten Gestalten, den Kriegern, Staatsmännern,

Gelehrten der Gegenwart, welche wir ohne eigentlichen Antheil beigezogen und mit der vollen Gediegenheit historischen Gefühls dargestellt sehen, ist denn noch ungleich entschiedener, als bei der Schule des Giotto, der Zug zu der rein geschichtlichen Malerei zu erkennen, der ebenfalls durch die Herrschaft des mythischen Stoffes zurückgedrängt sich nur als Anhang an diesen lagern kann.

Auf der andern Seite steht denn die *umbrische* Schule, die in dem Wege fortgeht, auf welchem die sienesische stehen geblieben. Sie erst öffnet den ganzen Himmel trunkener Andacht, die Tiefen der Wehmuth, des unsagbaren Seelenweinens, des süßen, wundervollen Träumens, das sich in das Gnaden-Meer des Jenseits versenkt, der Entzückung verzeihender, ewiger Liebe; das weibliche, das Madonnen-Ideal ist ihr wahres Gebiet, ja sie hat es in seiner wahren Schöne und himmlischen Grazie erst geschaffen. In diesem Sinne des vorherrschenden Gemüths-Ausdrucks steht sie noch entschiedener im Mittelpuncte des ächt Malerischen, als die sienesische Schule, weil sie nun das Element, worin die Tiefe des Innerlichen erst seinen vollen Ausdruck finden soll, die Farbe, zu jener Wärme fortbildet, aus welcher die mystische Gluth des Herzens hervorwallt. Allein gerade die Unendlichkeit des Innern selbst hätte sie in dieser Fülle nicht zum Ausdruck gebracht, wenn sie des Plastischen nicht mehr aufgenommen hätte, als die Sienesen. So lernt denn der große Meister des umbrischen Styls, *Pietro Perugino*, in Florenz Zeichnung und Composition; allein er fühlt, daß er sich nach dieser Seite wieder beschränken muß, wenn er das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringen will, er steht daher von den großen Compositionen so weit ab, daß er von nun an nur Scenen stiller Liebe oder stillen Schmerzes, und auch dieß nur vereinzelt, in figurenreicheren Scenen behandelt; die einfacheren Gruppen, Madonna mit dem Kind und einigen Heiligen im Wechseltausch beseligender Liebe, sind sein wahres Feld; in der Zeichnung bleibt er wirklich zurück, gewisse Mängel kehren gleichmäßig wieder. Aber diese Zeichnung hat sich doch in der florentinischen Schulzeit Fluß und Adel genug angeeignet, um, verbunden mit der mystischen Tiefe des Ausdrucks, ein Ideal zu erzeugen, das man nur mit der deutschen Malerei vergleichen darf, um zu begreifen, daß der Italiener mitten im ächt Romantischen immer noch plastisch bleibt. Denn hier wirkt die Grazie der Form auf den Ausdruck so zurück, daß das in sich concentrirte Herz als ein solches erscheint, das doch gegen sein eigenes Sinnenleben und die Natur umher nicht in hartem Bruche zurücktritt, vielmehr als wahrhaft schöne Seele die Quelle der äußeren Grazie schon in sich, in der innern Grazie trägt. Das aber leuchtet ein, daß ein solcher Styl nicht ebenso die andern Seiten des Malerischen, insbesondere die Individualität, ausbilden kann, wie der

Digitized by Google

florentinische: der einmal gefundene Typus für diese Art des Ausdrucks wiederholt sich wie ein Götter-Ideal mit geringer Mannigfaltigkeit.

§. 723.

1. Am Ausgange des Mittelalters ersteht aus diesen Bedingungen eine Blüthe der Malerei, welche im freien Dienste der Religion die Stoffe derselben zur reinen Schönheit erhebt und hiemit den Bund mit derselben, während sie ihn vollendet, im Grunde, wiewohl noch nicht in der That, löst (vergl. §. 63); nur vereinzelt wird die ursprüngliche Stoffwelt, mit erwachter Sinnenfreude der
2. classische Mythus aufgenommen. Diese Blüthe schafft einen Styl, der durch das höchste Maaß der Verschmelzung mit dem ächt Malerischen, welches innerhalb der plastischen Richtung möglich ist, in ähnlicher Weise absolut und musterhaft dasteht, wie die antike Kunst, deren innige Aneignung ihm selbst zu Grunde liegt.

1. Das dialektische Verhältniß der Geschichte der Kunst zur Geschichte der Religion ist nicht nur in §. 63, der hier als Hauptstelle angeführt ist, sondern so vielfach dargestellt, daß wir hier ganz kurz sein können. Der erste Theil behandelt es auch in §. 27, zu §. 63 wird insbesondere auf die Krit. Gänge des Verf. B. 1 S. 183—187 hingewiesen, im zweiten Theil s. §. 417. 418. 464. 466; im gegenwärtigen hat zuletzt §. 695 den Gegenstand wieder aufgenommen. Nirgends so wie in der herrlichen Erscheinung des reifen Ideals der italienischen Malerei sieht man bewährt, wie die höchste Blüthe jenes Bundes bereits seine Lockerung ist. Man kann daher auch die kirchlichen Werke der großen Meister frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinschaft des historischen Glaubens an den Stoff zu haben: dieser ist rein künstlerisches Motiv geworden. Raphaels Madonnen sind die ewig schöne reine Weiblichkeit, die keusche Mutterschaft, die Mutterliebe und alle Liebe, M. Angelo's jüngstes Gericht ist die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Existenz der Gegenstände, über die Möglichkeit der Thatsachen kann dabei völlig abstrahirt werden. Man meine aber ja nicht, wir wiederholen mit diesem Satze nur dasselbe, was in der Begriffslehre des Schönen von der ästhetischen Intresselosigkeit, der gegen die Existenz des Gegenstands gleichgültigen reinen Formfreude gesagt ist, und wir widersprechen unserer Behauptung, daß die Stoffe der Kunst Gegenstände möglicher Erfahrung sein sollen. Man kann fordern, daß der Gegenstand nach Naturgesetzen möglich sei, ohne darum im Geringsten ein Interesse für seine wirkliche Existenz in Anspruch zu nehmen, man kann gegenüber einer gegebenen Kunst von dieser Forderung abstrahiren, ohne sie darum aufzugeben, ohne

zu vergessen, daß eine Zeit, in deren Bewußtsein die transcendente, mythische Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt, nie dahin zurückkehren kann, den ewig wahren Inhalt, den diese Bilder bergen, wieder in sie zu legen; es ist in jener Abstraction ein unverkennbarer Vorbehalt, ein „obwohl" ein „trotz" (z. B. trotz der crassen Theologie im jüngsten Gerichte). Auch im Künstler kann ein Verhältniß des Gemüths, wie es einst in diesen Stoffen wurzelte und doch frei ästhetisch über ihnen schwebte, so nie wiederkehren, es ist einzig. — Wie gewaltig nun allerdings die ursprüngliche Stoffwelt aus der Transcendenz bereits herausringt, erkennt man an jenen berühmten Schlacht-Compositionen des Leonardo da Vinci und des M. Angelo, an jenen Porträt-Gruppen in Raphaels Disputa und Vertreibung des Heliodor, wo wir die Erscheinung, die wir schon bei Giotto und den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, in der höchsten Potenz wieder auftreten sehen, noch mehr aber an der Schule von Athen, die ganz mythenlos ist. Raphael genießt nun aber auch jenen großen Vortheil, den geschlossenen Mythus der heiligen Geschichte in seine erste Oeffnung, in die Ausströmung des Geistes auf die Apostel und ersten Gemeinden verfolgen zu dürfen und somit den Boden der wirklichen Geschichte gleichsam auf seiner Schwelle, wo jener Geist schon Männerthat wird, zu betreten (vergl. §. 695, Anm. *.) Nach anderer Seite bewährt sich die freie Universalität und Gelöstheit des künstlerischen Geistes durch die anmuthvolle, in edlem Sinnenfeuer und in energischem Gefühl heroischer Mannesgröße erglühende Aufnahme des antiken Mythus. Wir haben diese Erscheinung in §. 703 bereits gewürdigt.

* Entstanden ist dieser Styl neben der Fülle anderer vorbereitender Momente durch die lebendige Frucht, die nun das schon in der vorhergehenden Epoche wieder erstandene Gefühl und Studium der Antike trägt. Er ist so eine relative Einheit des Classischen und Romantischen: eine relative, denn es bleibt noch eine schwerere Verschmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in seine ganze Bestimmtheit verfolgte malerische Styl in diese große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike hat der plastische Styl der Malerei doch zugleich des ächt Malerischen so viel, als immer in dieser Richtung möglich ist, in sich aufgenommen; wir werden dieß sogleich als Hauptmoment in Raphaels Bedeutung erkennen. Da kehrt denn in anderer Weise wieder, was von der Antike gilt: wie diese von *ihrer* Weltanschauung aus für die Plastik genau das mustergültig rechte, zarte Maaß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muster, ewige Vorlage und Bildungsquelle dasteht, so dieser hohe Styl der italienischen Malerei, indem er die absolute Linie darstellt, bis zu welcher die plastische Richtung in *dieser* Kunst das ächt Malerische

Digitized by Google

in ſich aufnehmen kann. Was die alte Kunſt für alle Zeiten iſt, das iſt dieſer Styl vom ſechzehnten Jahrhundert an für die weitere Zukunft: ein anderer Styl, der ſpezifiſch maleriſche, ſtets in Gefahr, das Maaß, den Adel, den feſten Halt zu verlieren, hat für immer an dieſem reinen und ewigen Muſter hinaufzublicken und jene Stätten, wo ſeine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, ſind das Athen, wohin jeder Maler wallfahren ſollte. Die neuere Zeit hat nun alſo zwei große Muſter, die Antike und die großen Italiener. Tiefer genommen enthalten dieſe bereits jene in ſich, ſtellen bereits eine angeeignete Antike dar. Der Rückgang auf die Antike ſelbſt iſt uns darum nicht erſpart, wir ſollen ſie uns ſelbſtthätig aneignen, aber zugleich iſt es unendliche Förderung, daß wir bereits eine vollendete Form warmer und freier Aneignung vor uns haben, daß es nicht ein einfacher, ſondern ein getheilter Takt iſt, durch den wir auf das Alterthum zurück und von da wieder zur Gegenwart her blicken. Die weitere Geſchichte wird dieß zeigen.

§. 724.

Dieſe ideale Stylbildung, auf Grundlage neuen, ernſten Naturſtudiums und wiſſenſchaftlicher Erkenntniß geſchaffen von Leonardo da Vinci, theilt ſich aber noch einmal, und zwar ſo, daß das Erhabene in der Energie der Form, der plaſtiſche Styl in gewaltig bewegter Erſcheinung durch den Florentiner M. Angelo ſeine Höhe erreicht, wogegen Raphael vom Stadpuncte der reinen Schönheit das Ganze erfaßt, indem er mit der umbriſchen Farbe und Grazie der gemüthvollen Innigkeit die florentiniſche Zeichnung, Compoſition, Fülle der Charaktere, Individualität, Handlung bis zur vollen Kraft des Erhabenen vereinigt.

Alles Studium und Bewußtſein der Kunſtgeſetze, das in der florentiniſchen Schule ſich bereits entwickelt hat, faßt ſich in Leonardo da Vinci zuſammen. Er iſt der eigentliche Lehrmeiſter der Blüthezeit. Schon die vorhergehende Epoche ſchöpfte ihre Kraft neben der claſſiſchen Kunſt aus der ewigen Quelle der Natur; Leonardo mit ſeinem Denkergeiſte lehrt und zeigt erſt gründlich, wie man ſchöpfen muß. Er iſt aber ebenſoſehr ſchaffender Künſtler, nur kein fruchtbarer; denn außer dem theoretiſchen Drange theilt auch die in mehr, als Einer, Kunſt geniale Vielſeitigkeit, die ihn wie die andern großen Meiſter dieſer Zeit auszeichnet, ſeine Thätigkeit. Leonardo iſt der Schöpfer des vollendeten Styls und darf als die Einheit deſſen aufgefaßt werden, was ſich auch auf dieſer höchſten Stufe noch einmal ſpaltet. Denn zur florentiniſchen Klarheit bringt er zugleich das Gefühl der Innigkeit, das weiche Gemüth und die ent-

sprechende Form der sanften Grazie; nach dieser Seite hat er in Mailand ein dem umbrischen verwandtes, nur weniger mystisches Element des Ausdrucks rührend milder, durch ein unsagbares Lächeln bezaubernder Schönheit der Seele vorgefunden, das in seiner reichen Brust den einstimmenden Klang traf und verstärkte; was die Farbe betrifft, so ist er freilich kälter, als die Umbrier, aber fein, sorgfältig und gründlicher Forscher des Helldunkels. Weiblich sanft in diesem Gebiete der Anmuth ist er zugleich ganz Mann. Die große Charaktergruppe, die Handlung als ein entbrannter Kampf kriegerischer Kräfte, die tief tragische Situation ist ebensosehr sein Element, als die stille Gruppe aus dem Liebeleben der h. Familie, und zwischen den energischen Männergestalten des h. Abendmahls sehen wir das Ideal der Milde und Seelenschönheit in Christus und Johannes. Hier der Maler des intensiv geschlossenen Gemüthskerns ist er dort der Meister der reichsten Expansion. Er ist es nun aber vorzüglich, der jene Charakterschärfe in Zügen des Affects und der Individualität, welche schon seine Vorgänger in die reine Linie der Zeichnung einzuführen begannen, zu dem vollen Maaße forbildet, das der plastisch malerische Styl erträgt. Seine Caricaturen sind Zeugen davon, wie er das Charakteristische durch Ueberladung sich klar macht, um der flachen Allgemeinheit zu entgehen; das Porträt, das nun immer stärker in die Bedeutung einrückt, die wir ihm zugeschrieben, unterstützt ihn in dieser Richtung auf das Bestimmte und Individuelle. So erzeugt er eine Fülle von Charaktergestalten, die er, darin wieder ganz Florentiner, durch wunderbare Weisheit rhythmischer Composition zusammenhält. Seine Nachwirkungen in Mailand äußern sich darin, daß jener Zug süßen, weiblichen Seelenzaubers nun durch die Klarheit der reifen Zeichnung es vermag, die liebliche Dämmerung des Gemüths in den hellen Tag der Gegenwart zu stellen; wir nennen unter den Meistern dieses Styls nur den herrlichen Bernardino Luini.

So sehen wir denn in diesem großen Lehrmeister der Blüthezeit vor Allem die Kraft ausgesprochen, Gegensätze zu verschmelzen. Und diese Macht der Concretion, die ein Hauptmerkmal des Genius ist, soll in noch höherer Potenz auftreten. Aber ehe dieß geschieht, wirft der Geist der Geschichte noch einmal eine einseitige Kraft wie einen mächtigen, gewaltigen Ast aus seinem Stamme und diese Erscheinung bewirkt, daß die Krone des Baums, die folgende höchste Einheit, selbst wieder auf die eine Seite eines Gegensatzes zu fallen scheint, ja in gewissem Sinne wirklich fällt. Dieß ist das Schwierige, was die Vergleichung des M. Angelo und Raphael leicht verwirrt. In welchem Sinne M. Angelo plastischer Maler ist, haben wir zu §. 681 bereits zur Sprache gebracht. Er ist trotz der Zurückstellung des Farben-Elements, das er zwar für seinen Zweck tiefer durchbildet, als es scheint, malerisch durch seine

Digitized by Google

stürmische Bewegtheit, aber in besonders ausgesprochenem Sinne plastisch durch das volle Uebergewicht, das er auf die Form, recht auf die nackte Form legt. Er hat wenig Individualität, nur die allgemeineren Typen der Affecte und Charaktere nimmt er auf; er veredelt sie nicht durch plastisch schönes Profil, seine Köpfe sind bisweilen gemein. Dieß scheint wieder eine malerische Verirrung, allein was ihn vom schönen Ebenmaaß abführt, ist nicht Ueberschuß des Ausdrucks über die Form, sondern ein Ideal der Kraft, das ein Riesengeschlecht von übergewaltigen Muskeln und Knochen in den Titanenkampf mit einer göttlichen Macht führt, die nicht im linden Säuseln, sondern im Zorneseifer des auf Wetterwolken fahrenden Jehovah erscheint. Dieses Kraft-Ideal ist und bleibt aber mehr plastisch, als ächt malerisch; es ist das Erhabene im Sinne bildnerischer Auffassung. Selten ergreift M. Angelo auch die Grazie, aber auch sie wird in seiner Hand erhaben und führt uns weibliche Gestalten vor Augen, die bei aller runderen Welle der Form doch demselben Riesengeschlecht angehören wie seine schrecklichen Männer. Am meisten malerisch ist ein Ausdruck tiefer, divinatorischer Verzückung, den er besonders jenen Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria geliehen. Dieser Zug vererbt sich vorzüglich auf einen Meister aus jener florentinischen, an die großen Vorbilder sich anschließenden Gruppe von Classikern im Sinne vollendeter Virtuosität, denen in der durchgebildeten Beherrschung der Form öfters die Seele entschwindet, auf Fra Bartolomeo. Andrea del Sarto, bald würdig, bald bürgerlich gemüthlich, oft gewöhnlich im Ausdruck, hat doch auch häufig dieses mystische Blicken und Kreisen der in beschattete Höhle gestellten Augen.

Neben diesem Maler der Erhabenheit, diesem gewaltsamen M. Angelo, steht nun die reinste Blume italienischer Malerei, Raphael, mit dem vollen Dufte der Anmuth. Diese Anmuth ist die der inneren Seelenschönheit; Raphael ist Umbrier und geht von der umbrischen Schule aus, von welcher er auch die Wärme der Farbe mitbringt. So scheint er zu stehen oder steht wirklich, was die Grundformen des Schönen an sich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geschichtlichen Hauptstufen des Styls betrifft, die wir nun hier wieder aufnehmen, auf dem Boden des reizenden und rührenden Styls gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ malerischen im Gegensatze gegen die plastische. Allein Raphael ergreift von seinem Boden aus die gegenüberstehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite M. Angelo: er öffnet den geschlossenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als stilles Leben der Liebe sich zusammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; starke Männerseelen in starken Körpern schreiten

Digitized by Google

fort zu dem Sturm und Blitze der That, worin der Geist mit gehobenem Arme ganz als Macht wirkt, und vom Bilde des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majestät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeisterung; Raphael ist nicht blos der Maler still rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, sondern ebensosehr mächtig bewegter Action und zugleich höchster Verherrlichung, visionärer Entrückung jenes in Maria und Christus persönlich beschlossenen Ideals, das er wie kein Anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdische; so fällt er denn auch nicht einem hohen Style gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Styls, sondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieser in seiner Trennung und Ausschließlichkeit durch M. Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene selbst schön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Raphael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, ist in Raphael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth ist in dieser Welt das Herrschende, beherrscht auch die Würde. Diese weltumfassende Weite wäre nun nicht denkbar, wenn Raphael nicht nach der spezifisch künstlerischen Seite vom umbrischen Standpunct aus die florentinische Zeichnung in ganz anderem Maaß, als sein Meister Pietro, und dazu die florentinische Composition sich angeeignet hätte. Nun aber enthielt diese Reinheit der florentinischen Formgebung bereits den angeeigneten Geist antiken Formgefühls in sich; wenn Raphael zugleich durch Anschauen der Antike selbst sich bildet, so schöpft er aus doppelter Quelle und zu diesem Schöpfen bringt er das griechische Auge bei romantischem Herzen mit. Er vorzüglich stellt also auch jene Einheit des Classischen und Romantischen (§. 723 Anm. *) in sich dar und faßt den goldenen Inhalt des christlichen Geistes in die silbernen Schaalen des Alterthums; dieselbe Einheit bestimmt sich aber näher als die Einheit der florentinischen und umbrischen Schule. Raphael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halses, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins und darin einen Ausdruck himmlischer Liebe, Reinheit des Daseins, die nur ihm eigen ist, so nicht wiederkehren kann. Mit diesem Steuer des Schönheitsgesetzes in der Hand ist er nun auch schlechthin sicher, die rechte Mittel-Linie in Einlassung der Individualität zu treffen, und wenn bisher diese Seite des Malerischen von den Florentinern kräftiger, als von den in anderer Beziehung mehr malerischen Umbriern, gepflegt war, so ist es jetzt der Eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchste erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwicklung dessen, was schon Leonardo da Vinci gethan, jenes in §. 723, *. ausgesprochene absolute Maaß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen inner-

Digitized by Google

halb des italieniſchen, plaſtiſch-maleriſchen Styls hinſtellt. Die weſentlich Charakterbezeichnenden, Porträt-artigen Züge des einzelnen Menſchen können mit muſterhafterer Ausſonderung der unweſentlichen, zufälligen, die Großheit des Styles ſtörenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hereingezogen werden. Hierin unterſtützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demſelben Geiſte ſtyliſirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empiriſche Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelenfluth von ſeinem Meiſter übernommen und führt ſie im Bildniß bis zur Vollendung venetianiſchen Colorits heraus; dieß jedoch nur im Einzelnen, denn auf dieſem Punct öffnet ſich ein neuer Weg, den er nach ſeiner Richtung nicht bleibend einſchlagen konnte.

§. 725.

1. **Die italieniſche Malerei tritt mit einer bedeutenden Entwicklung noch über die Zeitgrenze des ausgehenden Mittelalters hinaus. Die Manier dringt ein, in der Nachahmung M. Angelo's als Schwulſt, mit Correggio als falſche**
2. **Grazie nervös erregter Empfindſamkeit. Aber neben dem Verfall entbindet ſich eine neue Macht: die ächt maleriſche Schönheit des Helldunkels durch Correggio, des zu ſeiner ſpezifiſchen Magie erhobenen Colorits durch die venetianiſche Schule. Doch die Conſequenz des ſtreng maleriſchen Prinzips des indirecten Idealismus wird hieraus nicht gezogen; auch die venetianiſche Schule bewahrt auf Grund der paduaniſchen Vorſtudien den Adel der Form und bleibt bei den mythiſchen Stoffen, an welche ſie trotz der erhöhten Gewalt, mit der es hervorbricht, auch jetzt, und zwar nur um ſo äußerlicher, das allgemein Menſchliche und Geſchichtliche knüpft.**

1. Weit in das ſechzehnte Jahrhundert müſſen wir hier hereinrücken; wir treten auf die Brücke, die zum germaniſchen Stylprinzip und zu der modernen Zeit herüberführt, aber ihre Pfeiler ſind, ſo weit wir gehen, noch vom Mittelalter und vom italieniſch plaſtiſchen Geiſte gebaut. Der Verfall in Manier, den wir zuerſt in das Auge faſſen, hat freilich in ſeinem innerſten Weſen ächt moderne, ſubjective Bewußtheit, Prahlerei der Virtuoſität zum Grunde, die eitel über dem ausgehöhlten Inhalte ſchwebt. In der Geſchichte der Phantaſie ſtellten wir dieſe Erſcheinung in die Vorſtufe des modernen Ideals (§. 473), indem wir die Rückſicht auf die darin liegende Stimmung zum Prinzip der Anordnung machten. Hier aber berückſichtigen wir zunächſt mehr die Stoffe, dann eine gewiſſe Seite der Stylformen und ziehen daher dieſe geſchichtliche Wendung der Kunſt noch zum Mittelalter. Es beſteht nämlich der Widerſpruch, daß dieſe Bewußtheit noch in der Stoffwelt des Mittelalters ſich bewegt und

die veränderte, in Aufregung ſentimental erzitternde und ſchwimmende Gefühlsweiſe eines Volkes in ſie hineinlegt, das doch den ethiſchen, Illuſionzertrümmernden Bruch mit den Göttern der Romantik nicht zu vollziehen vermag. An M. Angelo knüpft ſich die prahleriſche Manier der Kraft, zugleich der kühneren Zeichnung, der Verkürzung; Correggio nimmt die letztere Seite auch in ſich auf. Die wachſende Sucht der Verkürzung iſt eigentlich ein Drang nach dem Maleriſchen, maleriſch Bewegten, der in Italien auf falſche Wege geräth. Statt der Ueberkraft wirft nun aber Correggio in die unruhig umgeſtellten, aufgeworfenen Formen jene Aufregung des Gefühls, die auf der ſublimſten Spitze geiſtiger Ueberſchwenglichkeit fein und tief mit einer nervöſen Wolluſt zuſammentrifft; ein Faden, nicht gemein, zart, durchſichtig, aber fühlbar führt von dem himmliſchen Jubel ſeiner ſelig lächelnden Geſtalten hinüber zu ſeiner Leda, Jo, Danae, Darſtellungen, in denen der Kitzel und die äußerſten Schauer der Luſt durch die vom antiken Mythus getragene reine Vollendung der Form im Grunde zu einem wahreren Ganzen werden, als die chriſtlichen Stoffe in jener gereizten, überſinnlich ſinnlichen Auffaſſung.

e. Das Neue, was zugleich Abſchluß dieſer italieniſchen Kunſtblüthe iſt und zugleich auf den Norden und auf die moderne Zeit hinüberweiſt, iſt die beſondere Ausbildung der Spitze und Summe des maleriſchen Verfahrens: des Colorits. Was an ſich das Letzte und Höchſte iſt, wird auch zuletzt ausdrücklich zur Reife gebildet. Es iſt die normale Natur des italieniſchen Kunſtgeiſtes, daß das ganze Weſen der Malerei nach ſeinen Momenten ſich hier organiſch verläuft und abſchließend hinausmündet nach einer anderen Stätte und Nationalität. Die Florentiner hatten Bedeutendes in der Farbe gethan, aber ihr Augenmerk war doch mehr die Zeichnung, bei den Umbriern gehört die Wärme des Colorits innerlich nothwendig zur ganzen Auffaſſung, doch führt ſie mehr inſtinctmäßig der Antrieb des Inhalts, als daß ſie mit künſtleriſchem Willen und Bewußtſein dieß Element fortbildeten; auch genügte ihre Auffaſſung ſelbſt nicht, um Alles zu entwickeln, was in der Farbe liegt, denn es iſt ja nicht nur die Ausdruckstiefe, was zur Vollendung der Farbe führt und umgekehrt durch ſie zu Tage tritt, ſondern das Prinzip der Gegenwärtigkeit überhaupt, der Welt als eines Ganzen, wie es in geſättigter Fülle des Inhalts aus ſich und in ſich leuchtet; daher iſt denn die umbriſche Farbe trotz ihrer Wärme doch gegenüber der feineren Aufgabe noch einfach und undurchgearbeitet. Correggio nun ſchwimmt wohl im dritten Himmel, aber das Lichtmeer von Entzückungen, in welchem hier jeder Nerv vibrirt, ergießt ſich in das Erdendunkel und zaubert Helle in die äußerſten Schatten, macht das ſcheinbar höchſte Licht relativ ſelbſt wieder zum Dunkel, indem es von einem noch höheren Licht überſtrahlt

Digitized by Google

wird. Aber es ist mehr Helldunkel, als Farbe; es fehlt die Sattheit, die Blutwärme, das kernhafte Fleisch, hiemit in diesem Wechselspiele des Diesseits und Jenseits die wahre Gegenwart. Die Venetianer dagegen vereinigen mit der magischen Welt der Brechungen zwischen Licht und Dunkel diese reale Fülle, geben ihr die feste Kraft der Local-Farbe mit ihren Accorden zum Gegenstand und Anhalt. Es ist wesentlich, daß die Technik der Oelmalerei hier erst in ausgedehnter, vorherrschender Weise geübt wird. Deutsche Einflüsse scheinen auch schon früher gewirkt zu haben. Erst diese volle und ganze Farbenwelt dient denn auch der vollen Lebensstimmung, dem Geiste, dem das Leben Gegenwart ist, dem eine Welt voll Schönheit, Charakter, Lust, reichen und gebildeten Genusses zu einem Freudenfeste wird, dem die Erde in einer goldenen, aus ihrer innern Säftefülle selbst entzündeten Gluth lacht und leuchtet — „das Leben in seiner vollsten Potenz, die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut" (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Malerei B. 2 S. 37). In der Farbe liegt jedoch — auch abgesehen von der Beziehung auf die Stoffwahl, auf die wir nachher näher eingehen — noch eine weitere Consequenz der Auffassung: es ist der indirecte Idealismus im Style. Diese Seite bleibt auch in Venedig noch unentwickelt. Die reiche, vornehme Lagunenstadt, im Vollgenusse der Schätze, der Aernte einer unternehmungsvollen und kämpfereichen Vergangenheit, konnte nicht in die Stimmung versetzen, das Häßliche, das Gebrochene, das Schlichte, selbst das Dürftige durch Ausdruck, Handlung, Farbe zu verklären, dem ästhetischen Proletariate war in der Kunst der aristokratischen Republik die Thüre verschlossen. Der allgemein plastische Trieb des italienischen Geistes zeigt sich auch hier so stark, daß Adel und Schönheit der Form, der einzelnen Gestalt durchaus als Hauptgesetz waltet und die Farbe es verschmäht, an einen weniger würdigen Körper als ihren Träger sich zu heften. Die Zeichnung wird mitunter vernachläßigt, aber sie bleibt fest bei diesem Schönheitsgesetze. Die ungebrochene Schönheit der Form herrscht, obwohl in weichlicherer Weise, auch noch bei Correggio. Das ist eine Plastik, welche *vor* dem *eigentlich* modernen Eindringen des Malerischen und seiner späteren Läuterung zur reineren Form sich behauptet: *dieser* Classicismus gehört noch dem Abschluß des Mittelalters an und daher sind uns auch die Stylformen ein Grund, diese ganze Gruppe in der Geschichte der Malerei noch zum Mittelalter zu ziehen. Gesichert war der venetianischen Hand diese Grundlage durch jene von Squarcione in *Padua* gegründete Schule gründlicher Detailzeichner nach der Antike und Anatomie, die ähnlich, wie ein Castagno, Polajuolo, Verocchio in Florenz, über der Schärfe der Einzelform den harmonischen Fluß des Ganzen verloren und deren Arbeit daher ebenfalls von einer höhern Stufe zur

Digitized by Google

bloßen Vorstudie herabgesetzt zu werden bestimmt war, dießmal aber nicht nur durch die harmonische Lebenswelle der vollendeten Zeichnung selbst, sondern auch durch die volle Wirkung der Farbe. Das Interessante aber ist dieß, daß die Venetianer zwar die Frucht dieser Zeichnungsstudien pflücken, dagegen eine andere Seite, nach welcher dieselben in Padua sich gelenkt hatten, nach kurzer Aufnahme völlig ausstoßen. Die Paduaner nämlich geriethen durch ihre Detailschärfe in die härteste Charakteristik, in unschönen Naturalismus, Nachahmung gemeiner, aus der Wirklichkeit wahllos aufgegriffener Charakterformen. Davon war selbst Mantegna nicht frei, der übrigens diese Verzweigung der italienischen Malerei zu einer gewissen selbständigen Blüthe, einer Art von spezifischer Seitenblüthe trieb, indem er durch vollendete Bestimmtheit der Modellirung, Perspective, Schärfe der Lichter ein bis zur völligen Illusion wahres Lebensbild hinstellte, das zudem durch die zwar harte, aber treffende, genreartig fein belauschende Charakteristik merkwürdig nach dem Geiste nordischer Malerei hinüberweist. Die paduanische Herbe nun stößt, zwar nicht unmittelbar, sondern unter Rückfällen in unedlere Form, schon Giovanni Bellini aus und behält nur die Sicherheit der Hand, um sie zur harmonisch ausrundenden, schönen Zeichnung zu verwenden. Er ist es auch, der bereits die Farbe, im Incarnat besonders, zu der Lebenswärme fortbildet, in der alle Härten sich auflösen. Uebrigens dient dieses Element auf der Uebergangsstufe, die der Meister des Titian einnimmt, vorherrschend noch der innigen religiösen Empfindung, nur daß diese den mystischen Dämmerungsschleier des Pietro Perugino abgeworfen hat und taghell, klar aus den frei geöffneten Augen blickt. Diese Tageshelle hat auch der übrigens jenem umbrischen Meister so verwandte, unter Einflüssen von seiner Schule, von Padua und Venedig ausgebildete Francesco Francia in sich aufgenommen.

Bei dieser Verwendung des Farbenprinzips, welche übrigens schon die älteren Meister, wie namentlich Giov. Bellini selbst, auch zu classischen Stoffen, zu genre-artigen Darstellungen öffentlicher religiöser Auftritte leitet, konnten nun die großen Meister der reifen Zeit, eine Giorgione, ein Titian, Paolo Veronese nicht stehen bleiben, aber hier eben ist es, wo noch einmal und in seiner ganzen Schärfe der oft dargestellte Widerspruch zu Tage tritt: sie bewegen sich in dem größten Theil ihrer Werke noch in den christlichen Stoffen, in welchen doch ihre wahre Stärke nicht zu suchen ist, da die innere fromme Wunderwelt des romantischen Gemüths nicht ihr Element sein kann. Nur nach zwei Richtungen können sie ihre Größe auf diesem Gebiet entwickeln. Die eine besteht in jener rein menschlich rationellen Auffassung der mythischen Stoffe, von der wir zu §. 695 gesprochen haben. Dieß ist eine höchst interessante Seite der Venetianer, es liegt etwas vom Geiste der Reformation darin,

Digitized by Google

Dürer scheint eingewirkt zu haben. Titian hat Christus mehrmals, am herrlichsten in jenem Bilde des Zinsgroschens, rein als einen Menschen hingestellt, der nur durch die höchste Wahrhaftigkeit und Lauterkeit ohne Heiligenschein ächt göttlich ist. Compositionen, wie jenes unsterbliche Werk der Grablegung, sind im Grund auch rein menschlich, die vielen Madonnen der Schule aber nur liebende, edle Mütter, denen der Ausdruck des ahnungsvollen Gemüths fehlt, den wir bei diesem Stoffe fordern. Dagegen wächst das christliche Ideal, und dieß ist die andere jener zwei Richtungen, insbesondere in seiner weiblichen Form unter gegebenen Bedingungen zu der Großheit, dem hohen Pathos einer antiken Gottheit hinan, wie in Titians Himmelfahrt der Maria, in manchen Heiligen des Palma Vecchio. Nach der Antike weist nun überhaupt die festliche Sinnenfreude, die üppige und doch geistig erhöhte, edel pathetische Weltstimmung der Venetianer. Wir haben die Aufnahme dieses Gebiets zur Genüge besprochen und verweilen nicht weiter bei dem mit neuer Wärme durchströmten Olymp von Schönheit, der sich hier aufthut. Daß aber das eigentlich Mythische in ein willkührliches, oft dunkles Allegorisiren ausläuft, dieß ist, wo der classische Mythus doch eigentlich nicht mehr lebte, nur natürlich. Einen Theil ihrer weltlich freien Anschauung konnten die Venetianer nun wohl in diesen Rahmen stellen: die Bewunderung der schönen Form, die Sinnenfreude überhaupt ohne bestimmteres, real bedingtes Motiv. Aber das genügte nicht. Die Wirklichkeit, worin sich wechselseitig Alles real motivirt, war durch die Vollendung der Farbe gefordert. In der ganzen Grundstimmung, woraus dieselbe hervorging, waren alle Bedingungen für die endliche Schöpfung der rein sächlichen Zweige gegeben. Landschaft, Sittenbild, Geschichte: Alles ringt noch mächtiger, als bisher, an's Licht. Unter den drei Gattungen war aber das höhere, historische Sittenbild das eigentlich angemessene Feld. Für die Landschaft als selbständigen Zweig war es doch wirklich zu früh, die herrlichen Anfänge des Titian konnten daher nur Anfänge bleiben; für die Geschichte aber war der Geist des damaligen Venedigs immerhin zu sehr ein Geist des Genusses. Die rein geschichtlichen Bilder im Dogenpalast sind chronikalisch behandelt, es mangelt doch der Sinn für die wirkliche That, man zieht es vor, den Genius der Geschichte in Allegorien zu fassen, die keine Handlung fordern. Dagegen sehen wir die volle Macht des historischen Geistes im Porträt, und da doch die Stimmung nicht da ist, die unendliche Möglichkeit der geschichtlichen That, die aus dem so behandelten Bildniß spricht, in wirklicher Gestaltung auszuwickeln, so bleibt nur übrig, diese bedeutenden Menschen im Zustand edeln Genusses unter Culturformen darzustellen, die an sich schon großen, schwungvollen, erhöhten Styl zeigen. Nun aber leidet der festgehaltene Mythus nicht, daß dieser Zweig zur

reinen Existenz gelange, und so bleibt denn nur übrig, daß jener als Motiv, und zwar jetzt in einem viel loseren, dürftigeren Sinn, als früher, nämlich als bloßes Vehikel (§. 465), als Haken diene, um dieß höhere Sittenbild daran zu hängen. Zu dieser unwürdigen Stellung kommt es bei dem würdigsten Bestreben, wenn die zwei Stoffwelten den Widerspruch des gleichzeitigen Fortbestands behaupten. So muß denn eine Findung Mosis, eine Anwesenheit Christi bei dem Gastmahle des Levi, bei der Hochzeit zu Kana die Gelegenheit geben, die Pracht Venedigs, die Würde der Männer und die Schönheit der Frauen, die Pracht der Gewänder, Geräthe, Bedienung, Begleitung, Architektur in ihrem Glanz auszubreiten; nach Moses fragt man nicht, Christus selbst und sein Wunder werden kaum bemerkt. Uebrigens sind es auch die h. Familien und die sog. h. Conversationen, wo insbesondere jene herrlichen Männergestalten, die wir als Hauptstärke des italienischen Styls öfters hervorgehoben, ihre Stelle finden, und zwar schon bei den Bellini und den andern früheren Meistern.

Auch diese Blüthe welkt. Von Giorgiones Goldgluth der Localfarbe ist Titian zu der feineren Welt der Uebergänge, Brechungen, Töne, Paolo Veronese zum höchsten Rhythmus eines Farbenganzen bei vollendeter Nachbildung des Einzelnen, der Gewandstoffe u. s. w. fortgeschritten, Tintoretto zieht die Bravour M. Angelo's in der Zeichnung zu einer durch Beleuchtungs- und Schatten-Effecte sich selbst verdunkelnden Farbenfertigkeit herbei und mit Bassano sinkt diese Kunstwelt an der Schwelle des ländlichen Sittenbildes schwunglos zu Boden.

2. Der deutsche Styl.

§. 726.

Die deutsche Nation übernimmt vermöge ihrer geistigen Anlage die Ausbildung des ächt malerischen Styls, löst jedoch ihre Aufgabe während dieser ganzen Periode in unvollkommener Weise, indem zwischen dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit und der nationalen Schärfe in Auffassung der Individualität, der liebevollen Aufnahme der Umgebung eine Härte und Unbeweglichkeit der Form stehen bleibt, welche wesentlich als Mangel an Plastik, aber in gewissem Sinn auch als eine falsche Plastik erscheint, die der früh entwickelten Farbenschönheit nicht erlaubt, sich nach allen Beziehungen geltend zu machen. Daher fehlt auch die Schutzwehr gegen den Abfall ans malerisch begründetem in unästhetischen Naturalismus. Der Bildungstrieb, der sich nicht in jene Mitte zwischen Inhalt und Form zu legen vermag, wächst als phantastischer Humor und reiches Ornamentspiel aus.

Digitized by Google

Wir nehmen die andern Völker diesseits der Alpen erst an den Puncten auf, wo sie für sich bedeutend werden; germanisch hätten wir zu sagen statt: deutsch, da wir in diesem Zeitraum die Niederlande mit dem eigentlichen Deutschland zusammenfassen, aber wir vermeiden dieß, weil es in eine Verwirrung mit derselben Beziehung führen würde, wie sie für eine besondere, historische Entwicklungsstufe des Styls aufgenommen ist, und behalten dabei im Auge, daß die ursprünglich Einem Volke gehörenden Stämme früher nicht getrennt waren, wie jetzt. Wo dagegen der eine dieser Stämme wieder besondere Wege gehen wird, werden wir ihn auch durch seinen besondern Namen unterscheiden.

Daß der deutsche Geist vorzüglich berufen war, das rein Malerische auszubilden, daß er aber große Lücken in der Lösung seiner Kunstaufgabe lassen mußte, ehe er das classische Formgefühl in einer Weise, wie dieß durch die Einflüsse aus dem Süden und Byzanz im früheren Mittelalter noch keineswegs möglich war, sich angeeignet hatte: dieß ist durch die §§. 354 und 463 hinreichend begründet. Der ästhetische Bruch zwischen Ausdruck und Form, der im Malerischen berechtigt, ja gefordert ist, mußte zuerst als ein Bruch auftreten, der überhaupt nicht ästhetisch ist. Der malerische Ueberschuß des Ausdrucks über die Form begründet eine gewisse Härte der letzteren, insbesondere im Sinn bedeutungsvoll unregelmäßiger Eigenheit der Individualität; aber nicht soll diese Härte das Maaß überschreiten, das wir ihr deutlich und bestimmt gesetzt haben, und nicht soll die Härte *hart dargestellt* werden. Zu dieser Unterscheidung vergl. auch §. 456 und 718; der erstere spricht von der ascetischen Formhärte des Mittelalters überhaupt, der letztere von einer Ueberwindung derselben, die allerdings eintrat: das war eben bei den Italienern, aber nicht bei den Deutschen.

Jene besondere Form, in welcher alle mittelalterliche Malerei als spezifisch religiöse das Gesetz des überwiegenden Ausdrucks erfüllt: die unendliche Innigkeit einer frommen Seele, mußte es vor Allem sein, was in der Auffassung, die von Hause aus streng malerisch war, sich noch mehr vertiefte, und zwar gerade durch die Wirkung eines Gegenwurfs, indem das Aeußere die schärfere Zusammenfassung der Natur und Eigenwilligkeit kund gab, welche, wenn sie überwunden werden soll, einen noch gesammelteren inneren Schatz der Liebe und Ehrfurcht voraussetzt. Dieß ist die bestimmte Art der Idealität, welche in diesem Styl als Gesetz herrscht, danach werden die Formen künstlerisch gewählt und es ist ganz unrichtig, als bezeichnendes Merkmal desselben den Naturalismus in dem tadelnden Sinne wahllosen Aufgreifens empirischer Formen hinzustellen. Hiemit haben wir bereits das andere Extrem ausgesprochen: der deutsche Styl als ächt malerischer ist unendlich individueller, als der italienische.

Man bezeichnet ihn nach dieser Seite gewöhnlich als vorzugsweise national, d. h. als einen Styl, der nationale Physiognomie und Körperbildung besonders sichtbar und durchherrschend darstelle. Dieß ist richtig, wenn man nicht übersieht, daß auch die italienische Malerei nationale Formen gibt, aber daß diese an sich, schon als Stoff, normaler, einer allgemeinen Schönheitslinie gemäßer sind, als die deutschen, daß also das Nationale hier nur darum schärfer hervortritt, weil es individueller ist, weil die Einzelnen in dieser Nation einander weniger gleich sehen, daß hiemit ein malerischer Trieb von Seiten der Kunst mit einer gegebenen Bestimmtheit des ihr vorliegenden Menschenstoffs zusammentrifft. Wie nun die Malerei hier bis in die Spitze der Individualität heraustritt, so hat sie auch und zeigt viel früher, als in Italien, den ächt malerischen Drang, den zunächst in der Persönlichkeit zusammengefaßten Inhalt auch in die Wirklichkeit der Welt herauszuführen, die umgebende Natur, künstlichen Raum, Geräthe, Nebenfiguren, die eine sittenbildliche Stimmung hinzubringen, zu öffnen und zu zeigen. Sie geht hierin weit über das Maaß hinaus, die Hauptfiguren sind dadurch beengt, werden zu klein und das Zurückbleiben im Verständniß des menschlichen Organismus hat in dieser Theilung des Interesses eine seiner Ursachen. Dieß erklärt sich aber auch hier zunächst daraus, daß jene Sphären, in welche die Figur gestellt ist, ihr Bett noch nicht in besonderen Zweigen finden können; wird in Deutschland das Verhältniß dieser Theile noch weit stärker verstellt, als in Italien, so beweist dieß nur einen noch stärkeren Drang zur Landschaft und zum Sittenbilde; das letztere namentlich auch dadurch, daß dieser Styl nicht ruht, bis er die mythischen Stoffe ganz und gar in die Trachten und sämmtlichen Culturformen der Zeit hineingestellt hat. Noch mehr: es wird mit einer (allerdings nicht allen Schulen gemeinschaftlichen, doch keineswegs auf die flandrische beschränkten) Ausführlichkeit in das Einzelne gegangen, die auch für Landschaft und Sittenbild, gewisse Formen des letztern ausgenommen, viel zu mikroskopisch ist. Auch hier darf man nicht an bloße Abschrift des Wirklichen, an ein extremes Gegentheil von sogenanntem Idealismus denken, vielmehr der staunenswerthe Fleiß dieses Eindringens ist Ausdruck derselben Innigkeit, welche die Wundertiefen des Gemüths aufdeckt: es ist jener ausgegossene Geist (§. 653), der auch das Müschelchen am Ufer und den Käfer und Grashalm mit der Sonne seiner Liebe bescheint und verklärt, aber das Verhältniß der Theile in einer Composition noch nicht abzuwägen weiß. Nun aber fehlt zwischen den beiden Extremen: jener Innerlichkeit und dieser Schärfe der Individualität und Ausbreitung des Umgebenden die Mitte; hier bleibt jene Kluft, die weit über den malerisch berechtigten Bruch hinausgeht. Auch die härtere Form des Aeußern mit der unflüssigeren und schrofferen Natur

Digitized by Google

der Stimmungen und Triebe, in die sie blicken läßt, kann und soll doch dem Geiste, dessen Aeußeres sie einmal ist, als flüssiges und geschmeidiges Organ dienen. Da aber eben sitzt der Mangel, da geht jenes Maaß des Plastischen ab, ohne das der ächt malerische Styl selbst durchaus unreif bleiben muß. Es herrscht ein völliges Unverständniß des Gesammt-Organismus der Gestalt; dürr, steif, hölzern, trocken scheint er zu knarren wie eine ungeölte Thür, wenn er sich im Dienste der Seele bewegen soll. Dieser tiefe Mangel weicht nicht, sondern setzt sich, wie wir sehen werden, in der Zeit der relativ höchsten Reife vollends als Manier fest und läßt nun das Eckige, Dornige nur in um so eigenwilligeren Ranken auswachsen. Bleibt nun die äußere Form und Bewegung in dieser Weise gebunden, so kann sich auch die Welt der Affecte nicht zu ihrem Reichthum entfalten; die Seele, die nicht über ihre Schwelle kann, die sich am eigenen Körper stößt, kann auch nicht als Leidenschaft herausströmen. Dort die Welle des Runden, hier die Welle der Leidenschaft: vor beiden scheint die winterlich eckige Natur des Deutschen eine wahre Scheue zu haben. Die Italiener sind nach der letztern Seite ungleich mehr malerisch. Doch wird dieser Mangel in der Zeit der großen Meister Deutschlands ungleich mehr überwunden, als der erstere. Trotz den großen Schwächen gibt nun aber jene Tiefe des Ausdrucks einer im innersten Mittelpuncte so abstoßend mangelhaften Kunstwelt dennoch die Großheit, die das Merkmal des Styls im intensiven Sinne des Worts begründet: ein feierliches „Stillesein vor dem Herrn" beherrscht das Ganze und gibt auch der armen Form Würde; ein tiefer Seelenschatz von Ehrfurcht legt sich als hohe, ernste Festlichkeit in die Bewegungen. — Daß diese in ihren Grundzügen durchaus malerische Auffassung zugleich ein ganz besonderer Beruf zur Farbe war, liegt in der Sache. Die Deutschen gehen hierin voran und erreichen mit raschem Schritte eine bewundernswerthe Höhe. Nur Eines kann unter den geschilderten Bedingungen nicht erreicht werden: die lösende, Umriß lockernde Wirkung der Farbe. Die Gestalten sind eigentlich so behandelt, als wagten sie keine schwungvolle, freie Bewegung, um ihren Umriß nicht zu zerbrechen, wie Einer wohl fürchten mag, die Beinkleider möchten ihm bersten, wenn er laufe oder springe. Hier tritt statt der fehlenden wahren eine falsche Art von Plastik ein: die Schärfe und Härte des plastischen Elements der Zeichnung ohne die Schönheit, welche aus dem Geiste der plastischen Auffassung fließt. In diesem Sinn ist auch die deutsche Malerei im Mittelalter noch zu plastisch. Schon zu §. 694, 2. haben wir dieser Erscheinung bei Anlaß der Skizze gedacht; sie erstreckt sich aber in die volle Ausführung hinein.

Nachdem wir nun vom Prinzip dieses Styls den Vorwurf des Naturalismus, den Begriff im tadelnden Sinne genommen, abgewehrt haben,

ist allerdings zu zeigen, daß derselbe zu einer Seitenthüre hereinbricht. Um die Terminologie genauer festzustellen, wiederholen wir, daß wir im Ganzen und Großen unter Naturalismus immer das schärfere Erfassen der besondern Zustände und Lebensbedingungen, ohne alle Beimischung von Lob oder Tadel, unter Individualismus ebenso das schärfere Erfassen der Züge des Einzelnen in ihrer Eigenheit verstehen. Naturalismus im gemeinen und tadelnden Sinne bezieht sich auf beide Seiten und bezeichnet ein wahlloses Aufgreifen der Formenwelt und eine Unterlassung des Rückführens der aufgegriffenen Formen auf solche, worin das Ideale mit jenem berechtigten Naturalismus und Individualismus sich in dem Maaße verbindet, das im Stylgesetz einer bestimmten Kunst liegt. Die Deutschen sind nun naturalistisch und individualistisch zunächst nur in dem Sinne, wie es der ächt malerische Styl verlangt. Allein wo das Steuer des organischen Formgefühls fehlt, da reicht jener Idealismus des tiefen, innerlichen Ausdrucks nicht hin, vor dem gemeinen Naturalismus zu schützen. So bricht denn, man weiß nie sicher, wann oder wo, der letztere herein. Neben würdigen, geistig sprechenden Formen und Köpfen die albernsten, gröbsten, geistlosesten roh aufgegriffen auf der Straße, ein deutscher Hausknecht als Apostel, ein Bauer als Heiliger; wo es absolute Personen, Gott Vater, Christus, Maria, Engel gilt, da geht denn dieß Fehlgreifen natürlich vollends bis zur gröbsten Naivetät fort. Es ist hier gemäß dem oben Gesagten ebenso von dem Gepräge der Zustände, Lebensbedingungen u. s. w., wie von eigentlichen Porträtzügen die Rede: wird z. B. Maria zur Nürnberger Bürgersfrau, so sieht man zugleich, daß eine bestimmte copirt ist. Die Deutschen sind nun also diesem Naturalismus nie ganz verfallen, aber in der vorliegenden Periode auch nie ganz entwachsen. Die Italiener dagegen verfielen zwar vorübergehend dieser Taktlosigkeit (namentlich die Paduaner, die früheren Venetianer), regelten aber rasch mit sicherem Gang ihr verirrtes Gefühl; was ihnen bei der weniger verwickelten Aufgabe ihrer Stylrichtung freilich auch leichter war.

Ein Rückblick auf die Lehre vom Komischen zeigt, wie natürlich im Gefühle dieses Bruchs und Widerspruchs zwischen Inhalt und Form der Uebergang in dieses Gebiet sein mußte. Nur ist auch hier zwischen freier Erzeugung einer ästhetischen Form und einer Flucht in dieselbe zu unterscheiden. J. Paul könnte ein viel größerer Komiker sein, als er ist, wenn er mehr Komisches und weniger komisch gedichtet hätte. Er absolvirt sich für eine tiefe Kluft in seiner Poesie durch wilde Schößlinge des Humors. Die deutsche Malerei schwankt, wie zwischen malerisch berechtigtem und unberechtigtem Naturalismus, so zwischen einem Humor, der motivirt ist (z. B. in der Charakteristik der Feinde Christi), und einem Humor, worin der Künstler das Mißverhältniß seiner Kräfte ironisirt: ein Bildungstrieb,

Digitized by Google

der ſein organiſches Bette nicht findet und ſich daher ſeitwärts in phantaſtiſch traumhaften Erfindungen und in einer, freilich nun höchſt geiſtreichen, Welt von Arabesken abladet. - Dieſes wilde Ranken haben wir ähnlich in der ſpäteren romaniſchen Architektur gefunden. In der Reformationszeit werden wir allerdings den Humor ſich tiefer in der geſchichtlichen Stimmung begründen ſehen; hier war er vorerſt als allgemeine Eigenſchaft zur Sprache zu bringen.

§. 727.

Der neue Geiſt legt ſich auch hier zuerſt in die aus dem Alterthum überlieferten Reſte plaſtiſcher Form und weiß, indem er dieſelben in raſchem Fortſchritte mit innerem Leben beſeelt, eine harmlos liebevolle Gemüthswelt mit der Rundung und fließenden Weichheit der Form zu verſchmelzen, die ſich zum Theil noch auf jene Erbſchaft gründet. Die höchſte Stufe in dieſer Richtung erreicht die Kölner-Schule. Von jenem zwieſpältigen Charakter (§. 726) iſt noch nichts ſichtbar. Allein in dieſem, trotz der Wärme, die bereits das Colorit entwickelt, und trotz den erſten Anſätzen beſtimmteren Individualiſirens faſt körperlos idealen Style, der des fruchtbaren Gegenſatzes einer andern, mit männlicherem Geiſt in die Wirklichkeit greifenden Schule entbehrt, iſt das ächt Maleriſche ſo ſchwach ausgebildet, daß er von einem folgenden, ſtatt ihm ein Gegengewicht zu geben, verdrängt wird.

Wir eilen an dem Spätrömiſchen oder Altchriſtlichen, der Zeit der Geltung jener geſunkenen antiken Typen, welche nach Deutſchland durch Carl den Großen verpflanzt wurden, ſo wie an dem Byzantiniſchen, das hier ebenfalls eindringt, mit der kurzen Bemerkung vorüber, daß ein Zug zum national Individuellen, Porträtartigen, ſo wie zur Arabeske ſchon in dieſer frühen Zeit merklich hervortritt, und überblicken die Epoche des raſchen Anſteigens bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Fortſchritte geſchahen ſchneller, als in Italien; jene erſte Strömung von Leben und Seele, von Affect, bewegter Gebärdenſprache, Aufmerkſamkeit auf Culturformen, welche in die erſtarrten antiken Typen eindringt und den ſogenannten romaniſchen Styl gründet, beginnt ſchon im Anfange des zwölften Jahrhunderts, während Duccio und Cimabue erſt am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten auftreten; die zweite Stufe, neuerdings die germaniſche genannt, auf welcher die erſchloſſene Gemüthswelt des Mittelalters die Formen, worin zwar immer noch ein Reſt antik plaſtiſchen Gefühls ſich erhalten hat, tiefer, inniger beſeelt, und welche in Italien durch die Schule des Giotto in Florenz und die Schule von Siena im vierzehnten Jahrhundert dargeſtellt wird, beginnt in Deutſchland ſchon im

dreizehnten, erreicht aber ihre Höhe allerdings erst im Anfang des fünfzehnten. Verfolgt man nun diese Linie, deren zweiter Abschnitt am reinsten in der Kölner-Schule sich darstellt, bis zu dem Dombilde des Meisters Stephan, so glaubt man, es fehle nur ein Schritt, um eine Blüthe zu erzeugen, in welcher das Plastische und das Malerische ähnlich wie in Italien, nur mit mäßig erhöhterer Wärme des letzteren Elements, sich verbinden werde. Da ist noch nichts von dem Eckigen, das wir gewohnt sind als identisch mit der nordischen Malerei anzusehen; weiche Linie, Welle und Rundung der Form, fließendes Gewand ist aus der antiken Ueberlieferung mit zartem und harmonischem Gefühle bewahrt und für das neue Bedürfniß verwendet. Dieses geht auf den innigsten Ausdruck einer kindlich frommen Seele ohne jenen Bruch und Widerstand des Eigenwillens, von dem zu §. 726 die Rede gewesen; die reinste Holdseligkeit, Seelengrazie, nur naiver, deutsch herzlicher, als im entsprechenden italienischen Style, legt sich mit lieblichem Neigen und Beugen in diese harmonischen Linien. Es ist das im besten Sinn sentimentale, „frauenhafte" Ideal des Mittelalters; Hotho nennt treffend diese süße Bildung einen Styl der Seelenplastik. Die Farbe ist voll Licht und Schmelz, zur individuellen Bestimmtheit nationaler Gesichtszüge ein noch leichter Ansatz und ebenso schon die Neigung zu liebevoller Aufnahme des Anhängenden und Umgebenden sichtbar. Nach der Innigkeit des Ausdrucks betrachtet, ist nun dieser Styl ächt malerisch, wie der sienesische, dem er entspricht; nach der Weichheit und Rundung der Form aber ist er zugleich plastisch und die letztere Seite kehrt sich, wenn man ihn als Glied in der deutschen Kunstgeschichte faßt, hervor, weil hier sofort das Malerische in der äußersten Schärfe eintritt. In diesem Sinne des Plastischen ist er denn auch idealistisch zu nennen, weil er den tieferen Griff in die Realität, die schärferen Sonderzüge der Lebensbedingungen scheut und seine Gestalten wie lustige, reine Wesen in eine ideale Atmosphäre hineinstellt. Hier liegt denn auch sein tiefer Mangel; die Schönheit der Farbe ist da, aber es fehlt ihre modellirende Kraft, die Tiefe des Schattens, das Verständniß der Formenaufzeigenden Bedeutung des Lichts. Es fehlt aber auch in der Zeichnung das Verständniß der Form nach der Seite der Kraft und Bestimmtheit, es fehlt das Männliche, insbesondere ist das Bein nicht verstanden. Aller spezifisch fromme Styl kommt mit diesem Bewegungsorgane nicht zurecht, wie es noch heute bei allen spezifisch Frommen mit dem Setzen der Beine wunderlich bestellt ist. Stände nun diesem Styl in organischem Gegensatz eine Schule wie die des Giotto gegenüber, plastisch im Streben nach Bestimmtheit der Zeichnung, malerisch in der Entfaltung des Affects, der Bewegung, so öffnete sich die Aussicht, daß die Gegensätze in befruchtender Wechselwirkung fortschreiten werden; vermöge jenes seelenvollen Ausdrucks

Digitized by Google

in der weichen und runden Zeichnung würde es aber dabei bleiben, daß im Unterschied von Italien der ächt malerische Styl die erste, größere Rolle spielte und von einem entgegengesetzten zum sanfteren Adel der Form nun auch die Kraft derselben, die Energie, zum Lyrischen das Dramatische lernte und in sich aufnähme. Allein so ist es nicht; es bilden nicht etwa die Nürnberger mit ihrem schärferen Formsinn einen gleichzeitigen, ergänzenden, compacten Gegensatz, wie dort die Florentiner, sondern sie haben in dieser Epoche auch noch den milden, weichen Styl und nachher tritt, wie wir sehen werden, jene Eigenschaft nicht in der Weise hervor, daß sie mit diesem sich versöhnte. Und so, obwohl die bezeichneten Eigenschaften malerisch waren, wird dieser Styl, im Uebrigen plastisch ohne Kraft, von einem im engsten Sinne malerischen, der diesen Rest plastischer Schönheit, welcher sich da und dort noch regt, aber nicht zur rechten Zeit sich zu stärken gewußt hat, nothwendig verschlungen. Das Leibhafte dringt herein über die zarte, liebliche Geisterwelt, der es zu sehr an Fleisch und Knochen gebricht, um gegen die Herbe und Schärfe ihres Gegners zu kämpfen und ihm einen Theil ihrer Schönheit aufzunöthigen.

§. 728.

Der in §. 727 geschilderte Styl wird in Flandern durch den Erfinder der Oelmalerei, Hubert van Eyck und seinen Bruder Johann gegründet. Die Grundbedingungen des malerischen Verfahrens sind rasch zu großer Reife durchgebildet, die Sorgfalt der Ausführung ist miniaturartig. Die Schule schreitet auf der Grundlage treuen Naturstudiums fort in Richtigkeit der Zeichnung, Vollendung der Farbe, Vielfältigkeit des Ausdrucks, völligem Hereinrücken der mythischen Stoffe in die Wirklichkeit, aber der nothwendige Schritt zu neuer, tieferer Aneignung des antik plastischen Formsinns bleibt aus und so verstärken sich im Fortschritt auch alle Mängel dieses Styls; insbesondere dringt das Eckige in die Zeichnung ein.

Die Entdeckung oder entscheidende Verbesserung des Oels als Bindemittels ist das technische Motiv, wodurch die Malerei so rasch erstarkt und so früh (schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) diese wunderbare, farbenglühende, krystallisch gebildete Blume treibt. Der Drang zur Wirklichkeit, zum vollen Scheine ruft mit der Herrlichkeit und Intensität der Farbe schnell die Modellirung, die Linear- und Luftperspective, das Studium der Reflexe, Spieglungen, der Geheimnisse des Incarnats zur Reife. Wir haben den innern Geist, Auffassung, Styl nicht weiter zu schildern, sondern nur einzelne Züge zu dem gegebenen Bild hinzuzufügen. Hubert hat bekanntlich noch weichere, rundere, breitere Formenbildung,

Digitized by Google

doch nur theilweise, in den mehr statuarisch behandelten Figuren, er selbst geht schon zu der Schärfe der naturalistischen und individualisirenden Behandlung fort, die aber allerdings Johann noch weiter treibt. Dieser vorzüglich führt die Härte des Bruchs auch in die Faltengebung hinaus und begründet den eckigen, winklichen Faltenwurf, der, ein treuer Widerschein der Tendenz zur Ecken- und Spitzenbildung in der Baukunst, von nun an bleibt. Die Herbe der Charakterbildung geht aber noch nicht so weit, wie nachher in den deutschen Schulen und die Phantastik des Humors beschränkt sich bei den weiteren Meistern, wo sie eintritt, auf die Teufelsfratzen. Die Composition, bei Hubert noch mehr symmetrisch, architektonisch, durch symbolischen Mittelpunct bedingt, entfaltet sich naturgemäßer, reicher, bleibt aber im Vergleiche mit den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts immer gebunden. Kühnere Befreiung derselben erlaubte schon die unendliche Sorgfalt im Einzelnen nicht. Jetzt nämlich steigert sich dieß liebevolle Eingehen, das schon in der Kölner-Schule begann, bis zu jener mikroskopischen Behandlung, von welcher zu §. 726 die Rede gewesen ist. Man erkennt daran den Ursprung des ganzen Styls aus der Miniatur-Malerei. So konnte bei der Verbreitung desselben allerdings nicht fortgemalt werden, da würde man nicht fertig. — Die Fortschritte durch die Schüler, namentlich Roger von der Weyden, Hans Memling, bezeichnet in der nöthigen Kürze der §.; es sind Fortschritte nach allen Seiten und die Schule leistet, da sie durch keine gegenüberstehende ergänzt wird, ungleich mehr, als die umbrische, in Mannigfaltigkeit der Charaktere, Bewegungen, Seelenzustände, figurenreicher mythischer Handlung, Durchbildung der Farbe zum reinsten Schmelz, Sättigung, Bewältigung ihrer Stoffartigkeit bis zum Verschwinden jeder Spur der Pinselführung. Das Alles führt jedoch immer nicht zur Lösung des Formensinns; er bleibt gebunden. Das Naturstudium fehlt nicht, aber das Studium der Antike, oder, wenn man will, das Naturstudium an der Hand der Antike. Hier bleibt ein Masaccio aus, der nicht nur richtig, sondern schön modellirt und das schön Modellirte in freie und schöne Bewegung setzt, indem er sowohl die Antike, als die Natur befragt, hier überhaupt eine florentinische Schule. Die flandrische hat wohl einen Theil dessen, wodurch diese sich hervorthat: die Sicherheit der Zeichnung, die Ausbildung jener Grundmomente des technischen Verfahrens, die Charakteristik, Bereicherung des Ausdrucks, Ausdehnung der Handlung, und sie hat noch mehr, denn die Oeffnung der Landschaft, die Einführung des Sittenbildlichen, des Historischen verdanken die Florentiner zum Theil selbst den Flandrern; aber die Florentiner haben das Alles auf Grundlage des plastischen Sinnes und der fehlt diesen Niederdeutschen. Es bewährt sich, was wir schon zu §. 726 angedeutet haben: jene Nachwirkung des ersten Einflusses

R.7.155.

Digitized by Google

antiker Form, wie sie in der Kölner-Schule noch sichtbar ist und wie sie selbst bei Hubert anfangs noch zu Tage tritt, hatte nicht hingereicht; ein neuer, tieferer Trunk aus der Quelle that Noth, der schwerfälligen deutschen Natur doppelt Noth, und er blieb aus. Wohl zu bedenken ist freilich, daß die Verschmelzung unendlich schwerer sein mußte, wo das Malerische in solcher Strenge Prinzip war. Die Gegensätze stehen hier auf ihrer Spitze; der Uebergang vom einen zum andern, das Amalgam, das ein Drittes aus beiden bilden soll, ist keine einfache Aufgabe, sondern eine weitschichtige und von langer Hand; vorerst konnte jenen haarscharfen Individualisten das Prinzip des directen Idealismus nur etwas völlig Fremdes sein, für das sie kein Organ hatten. Nur auf gewissen Puncten gieng der rundere Fluß und die gelöstere Anmuth der Form auch ihnen nie ganz aus: das ist insbesondere die Darstellung weiblicher Seelenschönheit, vor Allem in den Madonnen. Hier blieben sie idealer und ein Memling bezaubert so tief und innig, als ein Pietro Perugino.

§. 729.

Der bestechenden Kraft, womit dieser Styl sich über Deutschland ausbreitet, kann die Erinnerung plastischer Formen und der offnere Sinn für dieselben, der sich namentlich im Süden in einer breiteren, runderen, fließenderen Darstellung kund gibt, nicht widerstehen; die miniaturartige Behandlung wird aufgegeben, aber nun die Schärfe der Charakteristik bis zur Ueberladung phantastischen Humors und die Härte des Umrisses noch mehr in das Eckige getrieben.

In Köln, Westphalen, Franken, Schwaben sehen wir überall jenen Styl, der im Zuge schien, die altchristliche Reminiscenz der Antike, den weicheren Fluß der Form fortzubilden, plötzlich abgebrochen und nur, wie bei den Niederländern selbst, in das Gebiet des weiblichen Ideals gerettet, während die Männerwelt immer knorriger, zackiger, naturalistischer im gemeinen Sinne wird und die Verzerrung sich vorzüglich auf die Widersacher Christi wirft. Die Nürnberger hatten in ihrem nüchternen, heiteren, schlicht bürgerlichen Sinne, der mit scharfem Auge auf die Form gerichtet war, etwas von den Florentinern, aber H. Wohlgemuth übt nur eine schwankende Reaction vom Boden jenes runderen Formensinns und gerade in seiner Schule wird der knorpelige Absprung des Umrisses, die Caricatur des Bösen recht zur stehenden Gewohnheit. Am stärksten ist der Sinn für die Welle der Schönheit in den süddeutschen Malern und er verbindet sich mit einem ungleich blühenderen Farbensinn. Hans Holbein (der Vater), Martin Schön, Zeitblom bewahren eine milde Anmuth, eine edle Würde und feierliche Hoheit, die tiefe Empfindung legt sich offen

Digitized by Google

und heiter in breitere vollere Form, während eine durchgefühlte Farbe, die öfters selbst der venetianischen morbidezza im Fleisch nahe kommt, den warmen Lebenssinn ausspricht; aber wie ein Dämon bricht doch auch bei ihnen überall wieder das Formlose mit seinen Ecken, Zacken und Grillen durch. Es geht dieß ganz in das Widerliche; Zeitblom z. B. hat würdige und schön angelegte Köpfe, aber ihn plagt der Kobold, eine höchst alberne Anschwellung der Nasenwurzel stehend anzubringen, ja es kann ihm einfallen, auf allen Feldern eines Hochaltars rothe Nasen mit Consequenz durchzuführen. Neben edlerer weiblicher Form spreizt sich, wo eine trotz dem eckigen Gefälte ernst und voll entwickelte Gewandung sie nicht deckt, die männliche Gestalt in den Schulen aller Orten wie ein hölzerner Sägebock. Große Physiognomiker sind sie Alle; dieser Zug ergibt sich zwar aus der allgemeinen Charakteristik des deutschen Styls, aber wir müssen ihn hervorheben, um ihn im Folgenden mit verstärktem Accent wieder aufzunehmen. Uebrigens gehen auch die süddeutschen Meister zur komischen Lösung des Widerspruchs fort und übertreiben das Komische in jenen Feinden und Peinigern Christi zur Verzerrung.

§. 730.

Am Ausgange des Mittelalters erwächst auch in Deutschland eine Blüthe, welche vollendet zu nennen wäre, wenn nicht der unästhetische Bruch zwischen Inhalt und Form auch jetzt ungetilgt bliebe, ja gerade vielmehr als Manier sich festsetzte, während jene Lösung durch das Komische (vergl. §. 726), nun genährt durch die Stimmung der Zeit, eine Fülle reicher, aber auch grillenhafter Erdichtungen der Phantasie und des Humors erzeugt. Der eindringende Humanismus wirkt nicht nach der ästhetischen Seite, die Reformation entzieht der Kunst den größten Theil des Mythenkreises und schließt doch die ursprüngliche Stoffwelt, auf welche die deutsche Malerei durch ihren innersten Charakter, durch den nun in seiner ganzen Reinheit sich bewährenden Geist schlichter Treue und Wahrhaftigkeit besonders nachdrücklich berufen ist, nicht unmittelbar in entschiedener Weise auf.

Der italienisch plastische Styl hat in dieser Periode, die zu den geistig fruchtbarsten Momenten der Menschheit gehört, ein Höchstes, ein Absolutes erreicht, der malerisch deutsche nicht; denn jener hat sich das Maaß des Malerischen angeeignet, dessen er fähig ist und bedarf, dieser hat sich das Maaß des Plastischen, das ihm noth thut und das er erträgt, nicht angeeignet. Jener zeigt daher einen wirklichen Abschluß, dieser weist im beziehungsweisen Abschluß hinaus auf eine Zukunft, wo die tiefe, aber grobe deutsche Natur nach einem langen, schweren Durch-

Digitized by Google

dringungsprozeß das classische Bildungsferment in sich aufnehmen wird. Der Humanismus wirkt mehr ethisch, als künstlerisch; die Fabeln des Alterthums erfreuen wohl, bilden aber das Schönheitsgefühl nicht und nähren die Liebe zur Allegorie, die jetzt recht aufkommt und die Erfindung befruchtet, ohne zum qualitativ Schönen zu führen. Wahrhaft naiv sind bekanntlich die mit classischen Namen getauften Studien Dürers und L. Kranachs nach dem Nackten. Die räumliche Ferne der Antike und der italienischen Kunst bringt auch äußerlich ein Hinderniß hinzu. Der Fall in den gemeinen Naturalismus findet auch jetzt keinen Damm; ein Albrecht Dürer ist darin so haltlos, als die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, und stellt die gemeinsten, albernsten Köpfe neben die charaktervollsten. Das Komische findet nun bestimmtere Nahrung durch den Humor der Zeit, der die Illusionen und Vorrechte des Mittelalters zersetzt und verlacht, zugleich aber allgemein sich zum erstenmal ein deutliches Bewußtsein von den Widersprüchen des Lebens gibt. Wir befinden uns nicht mehr ferne von Fischart. Aber dieser Humor bedarf ebenfalls formelle Durchbildung und hat sie noch nicht. So schlägt er denn gerade jetzt recht in Phantastik aus, sei es in Erfindungen der eigentlichen Kunst, sei es im Zweige des Ornaments und der Arabeske. Er paart sich wie bei Dante mit dem Gespenstischen, traumhaft Schauerlichen. Wir erinnern an Dürers Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, seine Composition: Ritter, Tod und Teufel und And., an seine von Erfindung sprudelnden Randzeichnungen, an die mährchenhaft wundersamen Compositionen L. Kranachs, an die Todtentänze, besonders H. Holbeins, an die immer noch beliebten Caricaturen der Widersacher Christi bei Allen. Es ist immer der deutsche Geist mit seinem tiefen Berufe zur Komik, mit seiner tiefsinnigen Traumwelt und mit seinem Eigensinn, die edelsten Kräfte da walten zu lassen, wo sie nicht hingehören, und eine Fülle von Leben in phantastische Ranken zu treiben, statt als organischen Bildungstrieb im Mittelpuncte der Kunst wirken zu lassen; es ist die Absonderlichkeit, die „Schrulle", die wir so schwer los werden. Was nun aber früher nur ein ungeläutertes Fühlen war, das wird, da der Geist zu sich kommt und doch nicht in die Zucht der reinen Form genommen wird, nun erst eigentlich Manier. Dieß gilt vom Style ganz allgemein und abgesehen von besondern Einfällen und Erfindungen; die knorrigen Ausbiegungen der Linie in der Zeichnung menschlicher Gestalt, die unmotivirten Nester und Knäuel eckig geknitterter und fahrig aufgerollter Falten werden bei vollkommenem Können, höchster Meisterschaft der Zeichnung jetzt aus Grille, aus Caprice beliebt.

Die Reformation ist im zweiten Theile des Systems mehrfach besprochen. Wirft man die Schuld der Stockung, welche nun bald in der deutschen Kunst eintrat, auf sie, so ist, sofern der Vorwurf sich auf die

Verstopfung einer reichen Stoffquelle beziehen soll, nur zu antworten, daß nicht zu viel, sondern zu wenig reformirt worden ist. Der Theil des Mythus, der stehen blieb, war zu arm für die Kunst. Nationale Auffassung desselben, wie wir solche bei den Venetianern erwähnt haben, dringt im Einzelnen gewaltig durch, wie in A. Dürers vier Aposteln, allein von keiner andern, reicheren Stoffquelle getragen, kann sie aus diesem Gebiete nur vereinzelte, geringe Nahrung ziehen. Und doch reicht der Rest von Mythus hin, noch immer die ursprüngliche Stoffwelt zu versperren. Es ist mehr, als einmal, ausgesprochen, daß die deutsche Malerei noch ungleich stärker, als die zur Reife gelangte italienische, zu dieser Welt hindrängte; wir heben nur noch ausdrücklich den Geist der schlichten Wahrheit heraus, der ihren innersten Kern, wie überhaupt den Kern des deutschen Geistes, bildet. Die deutsche Natur ließ sich nicht länger von dem ästhetischen Pathos der romanischen Kirche blenden, sondern zerriß mit gesund grober Täuschungslosigkeit den prachtvollen Schleier. Diese Täuschungslosigkeit, Scheinlosigkeit war an sich nichts weniger, als Feindschaft gegen den freien Schein der Kunst, wohl aber widerstrebte sie mit vollem Rechte der mythischen Kunst und mit halbem Rechte dem idealen Pathos des plastischen Kunststyls. Sie spricht mit einer kerngesunden, tief lauteren Ehrlichkeit, einer rührenden Treue aus den Werken der großen Meister. Sie führte insbesondere zu einer Komik, die wohl von jenem phantastischen Schößling zu unterscheiden ist, zu einer Komik, wo sie hingehört, einer gemüthvollen, behaglichen Darstellung der lieben, derben Natur, die dem Schnürbande, der geistlichen und weltlichen Aristokratie des Mittelalters entwachsen ist und gelegentlich mit cynischem Bauern-Lärm sich's wohl sein läßt, vergl. §. 369. 471. Da war denn namentlich das gröbere, das gemüthliche, das komische Sittenbild gegeben, und doch kann es noch immer nicht zum Dasein als selbständiger Zweig gelangen. Es tritt nur vereinzelt in Handzeichnung, Kupferstich, Holzschnitt als ungetheiltes Ganzes auf, im Allgemeinen schließt es sich auch jetzt noch an den mythischen Stoff und vernürnbergert die Studirstube des h. Hieronymus, die Werkstätte Josephs. Auch die geschichtliche Malerei ringt ebenso vergeblich zum Dasein, alle Versuche bleiben vereinzelt. Ein L. Kranach mit seiner tiefwahren Charakter-Zeichnung findet keinen Stoff, sie zur dramatischen Handlung zu entfalten, und begnügt sich mit Gruppen-Zusammenstellungen der Reformatoren: das Historienbild tritt theologisch auf, wie die Reformation sich in das Theologische verengte. — Gilt aber jener Vorwurf der Reformation als einer Bewegung der Geister überhaupt, so enthält er ein richtiges Urtheil, das kein Vorwurf ist. Der Bruch mit dem Mittelalter forderte eine Energie des sittlichen Geistes, neben welcher das interesselose Form-Interesse des Schönen nicht blühen,

Digitized by Google

nicht schwunghaft leben konnte. Aufgeschoben war allerdings nicht aufgehoben. Aber die Kämpfe der Reformation mit dem Wahn und mit der Verstockung im Haupte des Reichs, das die Aufgabe der Zeit nicht begriff, kosteten Deutschland sein Glück und als es Zeit war, daß die ethische Krisis ästhetisch nachwirke, war die reale Grundbedingung aller Kunst, Wohlstand, Lebensfreude, Nationalgefühl dahin. Darum war aufgeschoben auf sehr ferne Zukunft aufgeschoben. Auf die speziellen Hindernisse, Mangel an wirklicher Kunst-Unterstützung, großen Aufträgen, namentlich zu Werken der Wandmalerei, deren Wichtigkeit für die plastische Hebung des malerischen Styls wir erkannt haben (§. 693), die Einwirkung der technischen Erfindungen, die eine Fülle von Geist in die Illustration und Skizze ableiteten: auf dieß und Anderes kann hier nicht näher eingegangen werden; die letztere Erscheinung ist zu §. 694, e. erwähnt.

§. 731.

Was auf der Grundlage meisterhafter Technik zur Höhe geführt wird, ist vor Allem die Physiognomik und Charakterzeichnung, was getilgt wird, der Mangel an Feuer und Bewegung. Während Albr. Dürer, ein Denker der Kunst, wie Leonardo da Vinci, voll Reichthum der Erfindung, Tiefe des Gedankens und Gefühls, Tüchtigkeit und Wärme des Gemüths, hierin Bahn bricht, Luc. Kranach mit schlichterer Naivetät folgt, tritt in Hans Holbein ein Künstler auf, der, noch feinerer Physiognomiker, wärmerer Colorist, als Dürer, sich durch eine in der deutschen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitssinns auszeichnet und den ersten großen Schritt thut, den italienisch plastischen Styl mit dem deutschen zu vermählen, aber auf eine über die Natur beider Richtungen höchst belehrende Weise zwischen beiden schwankt.

Der §. schickt voraus, was den großen Meistern gemeinsam ist. Wir verweilen nicht bei der Vollendung der Technik an sich, der nur die liebevolle, wahrhaft fromme Innigkeit des Fleißes gleichkommt. Die Physiognomik ist der tiefsten Bewunderung werth; sie übertrifft als Hauptstärke des streng malerischen Styls die italienische; getragen ist auch sie von der Reife, Tiefe, Gründlichkeit des Blicks, die in der meisterhaften Ausübung der blühenden Porträtmalerei großgewachsen. Die Affectlosigkeit und Bewegungslosigkeit der flandrischen Schule war zum Theil schon von den deutschen Meistern und Schulen der Uebergangszeit gebrochen, aber jetzt erst fährt das volle Feuer der aufgeregten Zeit in die schüchternen Glieder der Kunst und bewegt sie leidenschaftlich, doch ohne die Bewegung zu veredeln und ohne sie in rein menschlicher Handlung schwunghaft dramatisch zu verwenden. — Der Umfang unserer Aufgabe verbietet

Digitized by Google

uns, die Charakteristik Dürers und L. Kranachs, die der §. gibt, weiter auszuführen; nur bei Hans Holbein (dem Jüngsten) müssen wir verweilen, weil seine Erscheinung für den ganzen Grundgedanken dieses Abrisses der Geschichte der Malerei von der tiefsten Wichtigkeit ist. In ihm war etwas von Raphaels, von Göthe's Geist und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuschungslose Wahrheit, unbestechliche Belauschung des Wirklichen in den sprechenden Zügen seiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbensinn und harmonischer Formensinn; in ihm konnte der Nation ein Shakespeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erstehen. Er hat schon in seinen frühen Werken Figuren von einer Reinheit, einem gelösten, freien, entschlossenen Wurf, welche ganz modern gemahnen, als gehörten sie einer Zeit, wo die nordische Kunst durch die Alten und die Italiener sich von ihrer Gebundenheit befreit hat. Er kannte die Italiener, Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael. Nun aber erwäge man bestimmter, was wir schon zu §. 728 berührt haben: ein dem innersten Wesen nach entgegengesetzter Styl ist in Deutschland ohne alle Rücksicht auf den plastischen, italienischen vollkommen reif geworden, hat nicht in organischem Fortgange schrittweise von diesem sich angeeignet, was noth that; nun, ganz für sich erstarkt, öffnet er das Auge und findet den entgegengesetzten Styl, das Erzeugniß eines grundverschiedenen Naturells, ebenfalls völlig erstarkt und reif. Da wird er sich im Gefühle der unendlichen Schwierigkeit einer Verschmelzung entweder spröde gegen ihn abschließen, und so that Dürer, oder er wird in eine Schwankung gerathen, worin er bald ein Stück des andern Styls äußerlich in ein Ganzes der eigenen Auffassung hineinstellt, bald mit vollen Händen und gänzlicher Selbstentäußerung in jenen hineingreift, bald ihn wieder wegstößt und ganz den eigenen, aller plastischen Schönheit fremden Wegen nachgeht, kaum ein einzigesmal aber ihn organisch im Ganzen eines Kunstwerks mit den Formen des eigenen Styls verschmelzt. So verhält es sich mit Hans Holbein. Das eine Mal findet man bei ihm zwischen hart und scharf naturalisirten und individualisirten, ächt deutschen Figuren einzelne in der generalisirenden Schönheitsnorm der Italiener gehalten; man fühlt, daß diese neben jenen flach, abstract ideal erscheinen, man fühlt, wie schwer es war, abzuwägen, wie viel denn nun von dem einen, wie viel von dem andern Styl zur richtigen Mischung eines neuen, dritten sollte gezogen werden; das andre Mal erscheint er in allegorischer Composition ganz wie ein Giulio Romano; jetzt wirft er die plastisch geläuterte Form wieder ganz über Bord und tritt als haarscharf eckiger deutscher Physiognomiker an uns; einmal aber weiß er ein Ganzes, und zudem aus lauter Bildnissen componirt, in der wundervollsten Verschmelzung der gegensätzlichen Style durchzuführen und erwärmt zugleich das innerste Herz, den Menschen im Menschen, durch die reine

Digitized by Google

Menschlichkeit, in welche er einen kirchlich mythischen Stoff umsetzt: so in der herrlichen Gruppe der Madonna und der Bürgermeisterfamilie in Dresden. Aber er kann auf diesem Wege nicht fortgehen, die Nation, die Zeit trägt ihn nicht, die erforderlichen Zweige der Kunst sind noch nicht reif zum Ausschlüpfen und so wirft er sich mit seiner plastisch geläuterten Physiognomik zuletzt ganz auf das Porträt; von dieser Seite haben wir die wunderbare Natur des Mannes schon zu §. 708 besprochen. — H. Holbein steht allerdings nicht ganz allein; in der fränkischen Gruppe der Schüler Dürers und verwandter Richtungen leuchtet M. Grünewald mit seinem tieferen Gefühl der Grazie hervor, in Ulm eignet sich der offene, milde M. Schaffner italienischen Zug der Zeichnung an, der Gmünder Hans Baldung Grien zeigt vollere Formen und Kenntniß des Correggio; allein auch diese Männer stehen vereinzelt und der Sinn für die gereinigte Form hat in ihnen weit nicht die Kraft und Fülle wie in H. Holbein. So bleibt es dabei, daß es für eine wahre innere Verschmelzung des nöthigen Maaßes plastischer Schönheit mit dem streng malerischen Style zu spät und zu früh war. Unter wachsender sittenbildlicher Behandlung der religiösen Stoffe sehen wir auch am Niederrhein seelenvolle Empfindung mitten in scharf individueller Umgebung sich in anmuthvollere Form kleiden; wir erinnern an den Kölner Meister vom Tode der Maria (sonst mit Schoreel verwechselt) und Andere; besonders interessant aber wendet sich die Sache in den Niederlanden, was zum Schluß noch ausdrücklich hervorzuheben ist.

§. 732.

Zwei bezeichnende Erscheinungen treten als Ausläufer dieses Zeitraums in den Niederlanden hervor: die ersten Uebergänge zum reinen Sittenbild und zur Landschaft, zugleich aber statt einer organischen Fortbildung jener Einflüsse des italienischen Styls eine völlig unfreie, des eigenen Geistes sich entäußernde, leere Nachahmung seiner Formen.

Nicht eine letzte große Blüthe, die gewaltig auf ein neues Ideal hinüberweise, wie die venetianische Schule, bildet die in das sechzehnte Jahrhundert tiefer hineinlaufenden Schlußpuncte dieser Periode der deutschen Malerei. Eine solche hätte ja nur in einer entschiedenen, schwunghaften Wendung zu dem sogenannten Profanen und in einer Läuterung des Styls zu reinen Formen bestehen können. Jene Wendung tritt noch nicht ein, aber vereinzelte merkwürdige Uebergänge, und zwar da, wo später die betreffenden Zweige zuerst aufblühen sollten: in Flandern und Holland. Merkwürdiger Weise wirft ein und derselbe Künstler, der im

Kirchenbilde noch voll tiefen Gefühls ist, der zugleich anfängt, die Gestalt aus jenem falschen Verhältnisse, worin die malerische Umgebung einen zu großen Theil des Interesses ihr entzog, abzulösen und für sich als einen Gegenstand reinen Formstudiums zu behandeln, Qu. Messys, zuerst das Sittenbildliche aus der Verbindung mit dem Mythischen heraus und stellt es nicht nur selbständig, sondern auch, wie dieß nach unserer früheren Bemerkung bei so manchem Andern, was die frühern deutschen Maler Aehnliches componirten, nicht der Fall war, in völliger Farben-Ausführung hin. In Holland nimmt Lucas von Leyden die entschiedene Wendung nach dem Sittenbilde, doch ebenfalls mehr als Kupferstecher. Später ringt in kindlichem Gewande die Landschaft zur Selbständigkeit; ein Patenier, Herry de Bles überliefert diese Anfänge den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts zur Fortbildung. — Höchst belehrend aber ist die andere Erscheinung: sie bewährt vollends, was wir von der tiefen Schwierigkeit der richtigen Aneignung des Italienischen gesagt haben. Man wollte daraus recht Ernst machen und statt einer Verschmelzung entstand eine Entäußerung dessen, was der deutsche Styl tief berechtigt Eigenes und Großes hatte, eine Aneignung des Fremden ohne dessen Seele und Größe, ein lebloser Idealismus der Form. Die Mabuse, die Bernhard van Orley, Corcie, Schoreel, Hemskerk waren keine schlechten Talente im streng malerischen Style gewesen, aber in der Schule der Italiener werden sie leere Formalisten; sie werfen die scharfe Naturtreue und Physiognomik weg, weil ihr die Schönheit fehlt, und ergreifen die Schönheit ohne Lebenswärme. Diese Verirrung bezeichnet nach der einen Seite das Ende unserer Periode, nach der andern ist sie die negative Vorbedingung der großen Entwicklungen der folgenden. So werden wir sie wieder auffassen.

γ. Die moderne Malerei.

§. 733.

Italien tritt an den Anfang der Geschichte der modernen Malerei mit einer neuen Lebensregung, welche ein Bild und Vorspiel der künftigen Gegensätze und Entwicklungen darstellt. In der Auflösung sucht der Eklektizismus den reinen Styl zu retten und begründet die akademisch correcte Kunstbildung; ihm wirft sich der Naturalismus entgegen, führt das Malerische in der Form leidenschaftlich großartiger Wildheit ein und eröffnet das selbständige Sittenbild und die Landschaft. Die letztere wird von bedeutenden französischen Talenten im Sinne des hohen Styls zur heroischen Form ausgebildet.

Digitized by Google

Die italieniſche Kunſt hat eine ſolche Stärke normaler Lebenskraft, daß ſie an der Schwelle des eigentlich Modernen, am Ende des ſechzehnten und Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts, noch einen bedeutenden Sproſſen treibt und vorbildlich das Thema hinſtellt, das von nun an auf höheren Stufen, in verſchiedenen Formen durchgeſpielt wird. Der plaſtiſche Styl nämlich, an und für ſich ſchon der Träger der Disciplin für den maleriſchen, muß ſich jetzt mit einem neuen Momente verbinden: er muß ſich aus dem Verfalle, der Willkühr, der Manier — die wir nicht weiter ſchildern — aufraffen und daher auf ein förmlich geregeltes Kunſtbewußtſein, auf Methode im Unterricht gründen: er wird akademiſch (vergl. §. 522). Das Akademiſche mit ſeinem Guten und ſeinem Uebeln (dem Formalismus und Mechanismus) iſt bereits durch und durch modern. Dem Inhalte nach ſind die Begründer dieſer neuen Form, die Caracci in Bologna, Eklektiker. Freilich iſt dieß nicht abſtract zu nehmen: ein Auszug der Vorzüge aus den verſchiedenſten Meiſtern und Schulen wird zwar als Ideal hingeſtellt und daraus muß eigentlich ein todtgebornes, ſchattenhaftes Product entſtehen, aber das Leben läßt ſich nicht zerſchneiden: auch dieſe formaliſtiſchen Idealiſten haben Theil an dem kräftigen Naturalismus, der gleichzeitig in Italien auflebt und ſich ihnen entgegenwirft; es fehlt den Reſtauratoren, die nicht nur in Bologna, ſondern in mehreren Städten Italiens auftreten, neben der markloſen Sentimentalität, die aus den correcten Formen ſpricht, doch in vielen ihrer Werke keineswegs an Fülle und Wärme des Lebens. Trotzdem müſſen die Gegenſätze für den Begriff klar geſchieden werden. Dem Stoffe nach iſt der Eklekticismus weſentlich noch mythiſch und allegoriſch, nur in der Landſchaft zerfließt auch nach dieſer Seite der Gegenſatz der Richtungen: Annibale Caracci und Dominichino ergreifen dieſen Zweig, auf den wir jedoch erſt bei der entgegengeſetzten Gruppe eingehen. Dieſe wirft denn gegen die Kälte und Abſtraction der Eklektiker den Naturalismus als Prinzip auf. Mit dieſem Worte verbindet ſich nun ein neuer Begriff. Bis jetzt haben wir unter demſelben zunächſt eine berechtigte Seite des ächt maleriſchen Styls, dann aber auch eine Verirrung deſſelben, ein wahlloſes Aufgreifen gemeiner empiriſcher Formen verſtanden. In dieſen italieniſchen Naturaliſten tritt nun allerdings das Maleriſche mit einer Gewalt und Ausdrücklichkeit auf, wie bis dahin in Italien noch nie; aber es tritt nicht rein auf, der Naturalismus greift nach gemeinen Formen. Das Neue jedoch beſteht darin, daß dieſes Aufgreifen nicht in naiver Weiſe geſchieht, wie wir es bei den Deutſchen fanden, ſondern prinzipiell als Loſungswort in der Oppoſitionsſtellung gegen eine froſtige Stylregel und ihren Schulzwang. Es iſt ein grundſätzlich ſtylloſes Verfahren, das die rohe, die wilde, gemeine Natur mit kecker Fauſt dem

Digitized by Google

hohlen Ideal entgegenwirft. Eigenthümlich verwickelt sich nun der energische Drang zum ächt Malerischen, der dieser zur Maxime erhobenen Verwilderung zu Grunde liegt. Er äußert sich namentlich in der leidenschaftlich bewegten Stimmung und ihr entsprechend im Colorit. Dieses hatte seit dem beginnenden Verfalle mit den Effecten der starken Schattenmassen im Gegensatze gegen grell einfallende Lichter geprahlt; das nehmen die Naturalisten von den früheren Manieristen auf und verwenden es, namentlich ein Caravaggio und Ribera lo Spagnoletto, für jene Stimmung, die besonders unheimliche nächtliche Scenen liebt; allein im Verlaufe erwirbt sich diese Gruppe, vor Allen Salvator Rosa, das Verdienst einer hohen Durchbildung des Colorits im besten künstlerischen Sinne des ächt Malerischen. Die Wildheit der Formengebung geht nun zunächst in demselben Zuge, sie ist ein Mißbrauch der Freiheit, die das Malerische von der strengen Linie der Schönheit entbindet; allein es ist darin doch gar nichts von jener Art der Formlosigkeit, die den Deutschen anhieng; vielmehr zeigt sich darin ebensosehr ein verwilderter plastischer Sinn. Eigentlich ist es ein Rückgriff auf die sogenannte starke Manier, die als Ausartung dessen eingerissen war, was in M. Angelo noch Größe und Genialität war. Diese alten Weiber und Männer mit ihren runzlichten, aber massenhaften Gliedern, diese Zigeuner und Zigeunerinnen, Hexen, finsteren Kriegsknechte, falschen Spieler und Mörder in greller Beleuchtung sind doch Abkömmlinge, liederliche Nachkommen jenes im plastisch hohen Style gezeugten Riesengeschlechts. Also eine neue, noch einmal sich verwickelnde Wiederholung und Veräftung der Stylgegensätze innerhalb der sich bekämpfenden Seiten. — Dagegen ist nun neu und ein ungetheilt ächt malerischer Schritt die Schöpfung des selbständigen Sittenbilds, insbesondere des Schlachtbilds — Alles freilich in der einen Richtung der leidenschaftlich aufgeregten Zeit — und der Landschaftmalerei. In der letztern jedoch tritt wieder der Umtausch der Prinzipien ein: der Naturalismus selbst geht von einer mehr romantisch wilden Form mit entsprechender Staffage zum hohen Style der sog. heroischen Landschaft über durch den genialen Salvator Rosa. Hier aber treten jene in Italien lebenden, vom Gefühle südlicher Natur und südlichen Styls durchdrungenen Franzosen ein: Nicol. Pouſſin, Caſpar Pouſſin, Claude Lorrain, und führen den plastischen Styl der Landschaft auf die Höhe der Idealität, der reinsten Verklärung der Form im Zauber des Lichts.

§. 734.

Auf höherer Stufe und vom Boden des ächt Malerischen übernimmt ein Stamm der deutschen Nation, der niederländiſche, den Kampf gegen den

Digitized by Google

Frost des direct idealen Styls und eröffnet in positiver Entscheidung den Entwicklungsgang der modernen Malerei. Das erste große Stadium dieser Bewegung stellt sich in dem Belgier Rubens dar, dessen großartiger Naturalismus mit den mythischen Stoffen noch nicht völlig bricht, zugleich jedoch das Gebiet der reinen Wirklichkeit in Besitz nimmt und unedle, aber im Geiste des M. Angelo gewaltige Formen durch dramatisches Feuer der Leidenschaft und Handlung, so wie durch die Lebensgluth eines Colorits verklärt, das er insbesondere am Muster der Venetianer ausgebildet hat und wodurch er jener im nordisch malerischen Style selbst bis dahin herrschenden falschen Plastik des Umrisses (§. 726) ein Ende macht.

Was die Venetianer vorbereitet, aber nicht durchgeführt haben, wozu die Deutschen den höchsten Beruf zeigen, ohne es doch anders, als vereinzelt, in's Werk zu setzen, was auch jene italienischen Naturalisten nur mangelhaft beginnen, das übernimmt mit entscheidendem, wiewohl noch nicht nach allen Seiten gleich vordringendem Schritte jener Stamm, der sich jetzt von der Gemeinschaft der deutschen Nation abgesondert und die Kämpfe, welche die Reformation hervorrief, glücklich überstanden hat: die Niederländer. Das moderne Ideal der Malerei soll dem Stoffe nach die Transcendenz abwerfen und die reine Wirklichkeit in Besitz nehmen, der Form nach dem streng malerischen Style das richtige Maaß des plastischen beimischen. Der erste Theil dieser Aufgabe wird von den Niederländern erfüllt: es siegt der Geist der Immanenz, der Realität; der zweite Theil wird noch nicht erfüllt, in der außerordentlichen Vervollkommnung aller Momente des Malerischen, insbesondere der Farbe, fehlt noch die Zumischung des reineren, höheren Formgefühls. Doch läßt sich das in gewisser Beziehung in Frage stellen; wir kommen auf diesen verwickelten Punct zurück. Es wiederholt sich nun hier dieselbe Gruppe, wie im vorh. §., zunächst so, daß die Belgier zusammen mit den Holländern, die der §. noch nicht ausdrücklich nennt, den Kampf gegen den nach Norden verbreiteten kalten, conventionellen Idealismus ebenso übernehmen, wie jene italienischen Naturalisten. Den Gegner brauchen wir nicht noch einmal zu schildern: es ist jener geistlose Formalismus der Nachahmung des reifen italienischen Styls, der in §. 732 aufgeführt ist und in den Niederlanden immer weiter eingedrungen war (Franz Floris „der belgische Raphael" u. And.). Der Zorn dagegen schlägt nun in hellen Flammen durch und wirft absichtlich mit dem steifen Zwang der todten Regel zuerst auch das wahre Maaß zu Boden. Vergleicht man aber Rubens und seine Stylgenossen nicht mit jenem ihrem Gegner, sondern unterscheidet sie von den Holländern, so haben sie in dieser Beziehung doch selbst noch einen Rest von Transcendenz und etwas von der Aristokratie des

Digitized by Google

hohen Styls, gegen deſſen kalte Epigonen der nordiſche Geiſt ſich nun aufmacht. So betrachtet nun wiederholt ſich die Oppoſition innerhalb dieſer Gruppe, indem die Holländer gegen den Styl des Rubens in noch ſpezialiſirterem Sinne das Maleriſche zum Prinzip erheben. — Rubens iſt Belgier, hier iſt romaniſches Blut in germaniſches gefloſſen und der Stamm iſt katholiſch geblieben, hat daher auch vom Stoff- und Stylprinzip des Romanenthums und ſeiner Anſchauung etwas behalten. Vom Marke der Erde genährt, von der Flamme des Lebens durchglüht, alles Geiſtes der ächt religiöſen Kunſt baar, gibt er doch ihren jenſeitigen Geſtaltenkreis nicht auf und nimmt mit Vorliebe zugleich ſeinen Flug in die fremde Luftſchichte der Allegorie. Dem Style nach iſt er Naturaliſt ähnlich wie jene Italiener, ſeine Formen ſind unedel, eigen iſt ihnen das ſchwellende Fett, dem man die Abſichtlichkeit der Oppoſition gegen das kalte Ebenmaaß der plaſtiſchen Linie nur zu gut anſieht; ebenſo nimmt er häßliche Leidenſchaft, Eckelhaftes und Widriges von Wunden u. dergl. im Zorne des Stylkampfes recht mit Willen auf. Wie aber die italieniſchen Naturaliſten doch auf das plaſtiſche Kraftbild des M. Angelo zurückweiſen, ſo und noch viel mehr Rubens. Nicht Adel der Linie, aber Adel der hohen Energie iſt in dieſen Formen, cyniſch ſtyllos ſtyliſirt er doch, und darin iſt er ſelbſt noch plaſtiſch. Daher naturaliſirt er zwar, aber er individualiſirt nicht, außer in ſeinen markigen, geſättigten, athmenden Bildniſſen. Noch mehr, als die Großheit an ſich, iſt es nun aber das Brauſen der Bewegung und Leidenſchaft, was uns über das Unedle der Formen wegreißt, und hierin iſt er nun durch und durch maleriſch; nirgends herrſcht mit ſolcher Kraft der maleriſche Wurf, wie in ihm, eine Windsbraut entfeſſelter Kräfte fegt durch ſeine Werke. Und dieſer Geiſt hat ihn trotz der feſtgehaltenen Tranſcendenz auf den Boden der Wirklichkeit geführt und zwar ihn zuerſt auf den Boden des rein geſchichtlichen Bilds in der vollen, der dramatiſchen Bedeutung des Worts. Hiemit kann auch nun erſt eigentlich die freie Compoſition aufkommen; im Mythiſchen herrſcht ja mehr oder minder ſtets eine architektoniſch geometriſche Anordnung. Raphael wurde der große Componiſt, weil er zur Handlung übergieng. Was Rubens als Anordner iſt, wie er die meiſt figurenreichen Maſſen beherrſcht, iſt bekannt. Das Sittenbild ſagt ihm nur zu in blutigen Jagden mit furchtbaren Thieren, in heißen Schlachten, und die claſſiſche Sage benützt er, um glühend üppigen Lebensgenuß, vollſäftige, ſtrotzende Luſt des Daſeins auszuſtrömen. Er beſchreitet auch das Gebiet der Landſchaft; es iſt nicht mehr die heroiſche, noch nicht die rein maleriſche, großer Styl und doch walten alle Mittel des Colorits und Helldunkels, um ein bewegtes Bild ſchaffender Urkräfte zu entrollen. Der Geiſt der Bewegung drückt ſich nun überhaupt nicht blos in der

Digitized by Google

Linie, ſondern ebenſoſehr in der Farbengebung aus und ſie iſt es denn hauptſächlich, wodurch Rubens ſeine ſtarken, aber unedlen Formen verklärt. Hier knüpft ſich der Faden zwiſchen dem Süden und Norden (vergl. §. 725 Anm. 1. 2.): Rubens iſt in der Farbe Schüler der Venetianer. Mit ihm erſt verſchwindet jene Art falſcher Plaſtik, die dem, doch ächt maleriſchen, deutſchen Styl eigen iſt: die Härte der Grenzen (§. 726). Wie der Umriß durch die ſchwungvolle Auffaſſung der Form bei ihm zuerſt prinzipiell und durchgängig das Eckige abſtreift (und darin erkennt man beſtimmt genug den Einfluß Italiens), ſo ſaugt nun auch techniſch die Farbe den Umriß auf, gibt ihm jene Lockerung, die ihm bei den deutſchen Meiſtern noch fehlte. So iſt Rubens im Norden der erſte eigentliche Maler. Seine Farbe iſt nun überhaupt, ſelbſt noch mehr, als bei den Venetianern, ein reif durchkochtes Ganzes; jene Conſumtion (§. 673) tritt bei ihm ein, aber ſie ſteht noch mit der Entſchiedenheit der Localfarbe im Gleichgewicht, Alles leuchtet von innen heraus, das Fleiſch heller mit röthlichen Reflexen, als bei den Venetianern, Alles fließt und ſchwimmt unbeſchadet der Kraft der Selbſtändigkeit im geſättigten Elemente des Tons und der Töne. — Zu ſeiner Schule mildert ſich der Styl zu größerer Zartheit durch Anton van Dyk, den empfindungsvollen Maler heiliger Scenen, den genialen Porträteur.

§. 735.

An die Venetianer und Rubens ſchließt ſich die ſpaniſche Schule, welche mit glühendem Myſticiſmus heiteren, realiſtiſchen Lebensſinn vereinigt (vergl. §. 475) und in beiden Richtungen, dort durch die Tiefe des ſubjectiven Ausdrucks, hier durch die Idealität des Humors im Sittenbilde das ächt Maleriſche ebenſoſehr, als durch eigenthümliche Fortbildung des Colorits erweitert.

Der §. erinnert in Kürze an jenen Dualiſmus im ſpaniſchen Geiſte, wovon bereits in der Geſchichte der Phantaſie die Rede geweſen, und deutet zugleich an, wie beide Seiten deſſelben nach dem ächt Maleriſchen hinwirkten. Die myſtiſche Gluth wirft ſich in der mythiſchen Sphäre vom Object auf die Anbetenden (vergl. Kugler, Handb. d. Geſch. d. Malerei S. 445) und arbeitet aus den innerſten Seelentiefen eine neue Welt wunderbaren Ausdrucks zu Tage. Der derbe Lebensſinn, der Sancho Panſa, dagegen wirft ſich auf das Sittenbild. Es vertheilt ſich dieß allerdings auch an verſchiedene Meiſter, denn Zurbaran iſt der Maler der Andacht, Murillo der Genremaler, aber die Trennung hebt ſich im Letzteren wieder auf, denn er iſt ebenſoſehr auch der Maler der unendlichen Schmerzen und ſeligen Verzückungen der Andachtglühenden Seele.

Digitized by Google

Freilich vereinigt er auch beide Extreme in der Weise einer Zeit, welche das Sittenbildliche noch nicht in einen besonderen Zweig abzulagern wußte, wirft es zum Religiösen, setzt die Madonna an's Spinnrad u. dgl., aber zugleich finden wir doch bei ihm in erster Lebensfülle das reine Sittenbild, und zwar in einem Sinne behandelt, wodurch es zwischen das höhere, plastisch stylisirte und das derbere, humoristische sich eigenthümlich in die Mitte stellt: die Situation, an sich niedrig, wird durch den Geist südlicher Schönheit, kummerloser Seligkeit der Armuth in einer freigebigen Natur (vergl. Hegels schöne Charakteristik seiner Bettelknaben Aesth. B. 1 S. 218. 219), in einen Aether reiner Idealität erhoben; eine Auffassung, welcher denn auch der größere Maaßstab entspricht. — Das Porträt blüht bei diesen Spaniern in der Fülle der Lebenswahrheit, der geistreiche Blick erhascht den reinsten Phosphor der Persönlichkeit. Wir nennen nur Velasquez. Der Nachdruck, womit sich diese Schule auf die Farbe wirft, zieht in lebendiger Individualisirung der Form seine richtige Consequenz, führt aber im Einzelnen, besonders in den Falten, zu nachläßiger Zeichnung. Diese Farbe ist in ihrer localen Wirkung nicht so blutwarm und von innen herausleuchtend, wie bei Rubens und den Venetianern, die Schwärze der italienischen Naturalisten hat hier Einfluß gehabt, aber um so ahnungsvoller drückt sich das mythisch tiefe Stimmungselement in dem dämmernden, silberduftigen Schleier aus, der sich wie ein dünner Flor um Alles legt.

§. 736.

Auf der zweiten Stufe stößt das protestantische Holland auch den letzten Rest von Transcendenz und höherem, plastischem Schwunge der Form aus. Doch spaltet sich die neue Richtung noch einmal: Rembrandt wendet einen Styl, der nur für Porträt und Sittenbild berufen ist, auch auf größere, selbst mythische Stoffe an, rechtfertigt jedoch in gewissem Sinne dieß Verfahren durch ein düsteres Pathos im Ausdruck und traumhaftes Helldunkel des Colorits. Die Kabinetsmaler dagegen leiten den im engsten Sinne malerischen Styl in sein wahres Bett: Landschaft, Thierstück, Sittenbild, sie werden die eigentlichen Begründer dieser Zweige und retten vor dem allerwärts eindringenden falschen und formalistischen Idealismus den ganzen Theil der wahren Stoffwelt, der ohne positiven Einfluß des plastischen Styls gedeihen kann.

Die Opposition gegen allen directen Idealismus der Form wird von Rembrandt bis zur Consequenz des Cynismus vollendet, wovon sein Ganymed Zeugniß ablegt. Wir dürfen statt weiterer Ausführung auf die treffliche Charakteristik Kuglers verweisen und an das erinnern, was zu §. 673 über sein Colorit gesagt ist. Faßt man Alles zusammen, so steht

Digitized by Google

doch Rembrandt der Gruppe der Kabinetsmaler wieder so gegenüber, wie Rubens den Holländern insgesammt. Jener „plebejische Trotz", jene „verhaltene Leidenschaft", die „der finstere Republikaner" in die bäurisch rohen Formen legt, zusammenwirkend mit der geisterhaften Aufregung, die in seinem Colorit liegt, erscheint als ein Pathos, das bei vollendetem Gegensatz gegen alles Classische doch der hohen Erregung, die seine reinen Formen mit sich führen, indirect auf ähnliche Weise verwandt ist wie Shakespeare, der nichts von den Alten wußte und auf der Höhe der tragischen Bewegung doch so tief an sie erinnert. Die Leidenschaftlichkeit und Wildheit der Zeit, von der wir öfters gesprochen, hat in Rubens, seinen historischen Stücken und blutigen Jagden, und in Rembrandt den vollsten Ausdruck, dort in Form schwunghaften Ausbruchs, hier still und gespenstisch aufdämmernder Drohung, erhalten; es liegt aber in diesem wilden Wurfe noch immer etwas von der Großheit des Styls im emphatischen Sinne des Worts, der sich auch äußerlich im größeren Maaßstab ausspricht. Es wird nun endlich voller Ernst daraus, daß die Malerei demokratisch ist (vergl. §. 655), aber Rembrandt ist noch großartig drohender, die Kabinetsmaler sind beruhigter Volksgeist, welcher der besiegten Grandezza des Romanismus das breite Gelächter nachschickt und zugleich schon wieder Zeit hat, feinere, behagliche, gebildete Sitte zu gründen. Zieht sich nun hier jene Größe zur zierlichen camera obscura der Welt zusammen, so ist dafür auch mit voller Folgerichtigkeit die malerische Richtung als ein in's Schärfste und Feinste ausgebildeter Naturalismus und Individualismus in ihre wahre Sphäre eingetreten. Jetzt endlich hat der flandrische Styl seinen wahren Ort gefunden: er ist sittenbildlicher und Landschafts-Styl, er hängt sich nicht mehr an die großen Stoffe des Mythus und drängt die handelnden Figuren aus dem Alleinbesitze des Interesses, das ihnen gehört, er zieht sie nicht mehr aus der Idealität, die ihnen als absoluten Gestalten gebührt, in die Bedingtheit des bürgerlichen Lebens herein, er verschont sie damit, indem er sie aufgibt. Jenes Ganze wird vertheilt: die Theile suchen den Zweig, wo sie als Ganzes sich ausbreiten dürfen und sollen. Aber Ein Stück findet keine Stelle, es geht leer aus: das ist eben der Inhalt, der jenen absoluten Gestalten zu Grunde liegt, der hohe Gegenstand. Da der Mythus gefallen ist, so mußte freilich dieser Gegenstand ein anderer werden; an seine Stelle mußte dem Stoffe nach die geschichtliche Malerei, dem Geiste der Behandlung nach der höhere Styl treten, der plastischen Schwung in sich aufzunehmen hatte, aber darum doch malerisch bleiben konnte, und dieser Styl hätte zugleich das grandiosere Sittenbild und die großartigere Landschaft hervorbringen müssen. Dazu hatten diese Holländer die Stimmung nicht und, weil ihnen diese fehlte, die Formen nicht. Sie konnten sie nicht haben, denn alles reine Pathos, aller

höhere Stoff, aller edlere Schwung der Form wär ihnen durch die Nachahmer der Italiener in so lügnerischer Gestalt entgegengetreten, hieng so innig mit der Welt des romanischen Geistes zusammen, mit der sie auch im bitteren Ernste so eben auf Leben und Tod gekämpft hatten, daß sie Alles, was dahin zeigte, schlechthin von sich ausstießen. Man nannte und nennt noch jetzt häufig diesen Rückzug auf das Stück Welt, dem der malerische Styl in seiner abgeschlossensten Eigenheit allein entsprach, ein Ausblühen, ein Ende. Das ist er auch nach der einen Seite so wie das ähnliche Herabsteigen zu dem Realen das Ende der antiken Kunst war. Allein als absteigende Linie stellt sich dieser Gang nur dar, wenn man ihn vom Gipfel des Olymp überblickt; bedenkt man dagegen, daß an die Stelle des Olymp jene höheren Zweige rein menschlich wunderlosen Inhalts treten sollten, so ist diese Erscheinung Anfang, gewonnener fester Boden, Basis, Vorstudie und die Linie führt von ihr zu einem neuen Gipfel. Hier ist denn die Stelle, wo sich der Schlußsatz des §. 715 geschichtlich bewährt. Durch ihre Beschränkung haben die Holländer ein schmales, aber sicheres Stück Festland für die Zukunft gerettet aus den wachsenden Wogen des nun immer stärker andringenden falschen, dem Stoff nach allegorischen, dem Styl nach theatralisch antikisirenden Idealismus. „Lediglich die Zerklüftung der Malerei in getrennte Fächer sicherte in jenen Zeiten der allgemeinen Zerrüttung dem Realismus in der Landschaft und im Genre ein Asyl" (Teichlein a. a. O. S. 35). Wenn wir übrigens hier von einem im engsten Sinne malerischen Style reden, so darf doch nicht wieder an die Mängel des älteren deutschen gedacht werden. So viel, als sie für ihre Sphäre, für das gemüthliche Genre und die Stimmungs-Landschaft brauchen, haben sich die Holländer aus der Bildungssumme der Zeit, worin das plastisch Italienische doch ein gemeinschaftliches Haupt-Capital war, allerdings längst angeeignet; die Formenwelt, die sie geben, verstehen sie vollständig wie die Brillantenwelt der entsprechenden Farbe. — Weiter gehen wir nicht ein; die Lehre von den Zweigen hat das Wichtigste besprochen, die einzelnen Meister zu charakterisiren würde uns hier doch der Raum nicht gestatten.

§. 737.

Das eigentlich Moderne tritt ein mit der grundsätzlichen Erhebung der antiken Form zur Mustergebenden Regel, d. h. dem Classicismus, und den hieraus erwachsenden Kämpfen. Trotz der völligen Verkennung des ächt Malerischen ist dieser Durchgang den nordischen Völkern nothwendig. In erster, abstracter Weise übernimmt die französische Kunst die Einführung dieses Prinzips. Im Rückschlage gegen die Entartung eines früheren, schon an sich

Digitized by Google

weniger methodiſchen, Claſſicismus in ausſchweifenden Prunk und Sinnenkitzel wird durch David das plaſtiſche Stylgeſetz des Alterthums zur ſtraffen Richtſchnur und zum mechaniſchen Schulzwang erhoben, zugleich aber durch die Stimmung eines theatraliſchen Pathos verfälſcht.

Wir haben folgende intereſſante Verſchiebung der Ordnungen vor uns: es iſt zunächſt die dritte von drei parallelen Gruppen, vor der wir ſtehen; jede der beiden erſten Gruppen enthält Action und Reaction: die erſte bilden die italieniſchen Eklektiker und ihre Gegner, die Naturaliſten; die zweite die Belgier und Holländer, von denen die letzteren ſelbſt gegen die Reminiſcenz von plaſtiſchem Formenpathos reagiren, die noch in Rubens iſt, ja ſogar gegen die düſtere Großheit Rembrandts; die dritte, bei der wir angelangt, zeigt zwar auch zwei Formen, aber Formen deſſelben Prinzips, das erſt noch weiter anſteigen und dann ſeinen Gegner finden ſoll. Dieß iſt die eine Linie der Betrachtung; nach der andern ſtehen dagegen die Belgier und Holländer als Ein Ganzes der geſammten erſten, italieniſchen Gruppe gegenüber, bilden das ächt maleriſche Gegenbild gegen ihre Anſchauung. Jetzt iſt die gegenwärtige dritte Gruppe nicht mehr eine von dreien, ſondern ſie eröffnet als erſter Satz, als Theſis einen neuen Gang. Und dieſe Beziehung iſt ſo einſchneidend, daß wir nun die beiden erſten Gruppen in eine Vorſtufe des modernen Ideals zu verweiſen haben, das im ſtrengſten Sinn erſt jetzt eintritt. Denn in der That beginnt das ächt Moderne erſt da, wo die nordiſchen Völker der neueren Zeit, um ſich von der Härte jenes Bruchs zwiſchen Inhalt und Form zu befreien (§. 467), zum erſtenmale bewußt, prinzipiell, ſtraff und in vollem, ganzem Schritte das antike Formgeſetz in ſich aufnehmen. Das war bisher nie geſchehen. Abſtract, einſeitig mußte dieſer erſte Schritt der volleren Aneignung ſein, wenn er entſchieden, radical ſein ſollte. In ſolcher ſchnurgeraden Weiſe konnte ihn aber nur dasjenige der nordiſchen Völker vollziehen, deſſen germaniſche Elemente ſich ganz in das herrſchende romaniſche eingeſchmolzen haben, denn romaniſch iſt eine ſolche generaliſirende Disciplin. Inzwiſchen haben wir nicht einen einfachen Schritt vor uns; in der Geſchichte der Phantaſie hat §. 476, auf den wir zurückverweiſen, vor Allem die Poeſie im Auge, die ihre claſſiſche Dictatur zur Zeit Ludwigs XIV in Einem Haupt-Tempo in's Werk ſetzte; in der Malerei ſind es zwei Momente: voran geht eine harmloſere, weniger ſtraffe Form des Claſſicismus, die mit Nicol. Pouſſin beginnt, und erſt in der Zeit der Revolution folgt die zweite, radicale Form, begründet durch David. Zu dieſem Begriffe des Radicalen gehört die weitere Beſtimmung, daß nicht nur auf die den Alten verwandten Maler Italiens, ſondern zur Quelle, zu den Alten ſelbſt zurückgegangen wurde. Dieß that allerdings ſchon

Digitized by Google

Nicol. Pouſſin, der an dieſem Muſter die kalte Strenge ſeiner antiken Formbildung und ſchulgerechten Compoſition ausbildete. Allein neben ihm her zog ſich eine andere Linie: Vouet hatte ſich an die italieniſchen Naturaliſten gelehnt, le Sueur gieng auf die Eklektiker, ſelbſt auf Raphael zurück; das Maleriſche war in der plaſtiſchen Richtung noch ſtark genug, jene Blüthe der heroiſchen Landſchaft zu erzeugen (§. 733); endlich aber bildeten ſich aus den claſſiſchen Nachwirkungen des Nic. Pouſſin, dem daneben fortlaufenden Naturalismus und der im zweiten Theile unſeres Syſtems geſchilderten Stimmung der Rokoko-Zeit jene in aller Kälte der Regel doch wild manierirte, im Conventionellen willkührliche, im Willkührlichen conventionelle, zugleich elegant frivole Malerei aus, in deren Mittelpunct noch mit verhältnißmäßiger Würde ein le Brun ſteht. Dieſer Geſchmack beherrſchte deſpotiſch die Zeit; die holländiſche Malerei ſelbſt gab ſich nun auf und neben edleren Einflüſſen des Italieniſchen ſieht man an der geleckten Porzellan-Glätte eines Adrian van der Werff, was daraus entſtand. — Durch dieſe Verwilderung und Ausſchweifung ſchneidet nun mit ſcharfem Meſſer David, wie die Revolution durch den faulen Körper des Staats. Der Auffaſſung und Stimmung nach fehlt es ihm und ſeiner Schule nicht an Größe; Eines hat er, was ächt maleriſch iſt: dramatiſches Feuer, und nach den Stoffen der alten Geſchichte greift er mit richtigem Gefühl. Doch dieſes Feuer iſt theatraliſch pathetiſch wie die Redner der Revolution und wie der Franzoſe überhaupt (vergl. §. 476 Anm.) und die claſſiſche Form, ſo ſehr ihr dieſer Ton widerſtrebt, herrſcht doch als abſolute Regel in der Zeichnung, die Farbe erkältend, die Individualität ertödtend, den Schüler im Copiren, Zeichnen nach Modell-Acten mechaniſch dreſſirend: der akademiſche Formalismus iſt nun erſt in ſeiner militäriſchen Ordnung eingeſetzt und legt zwar den Grund zu der ausgezeichneten techniſchen Tüchtigkeit der Franzoſen, iſt aber in dieſer Einſeitigkeit auch der Tod aller Originalität und Friſche der Anſchauung. — In Deutſchland tritt mäßiger, reiner, ruhiger der eklektiſche Idealiſt der Form, Raph. Mengs auf; doch dieſe Erſcheinung iſt mehr vereinzelt.

§. 738.

Die Deſpotie dieſes abſtracten und verfälſchten Claſſicismus durchbricht der deutſche Geiſt, der die alte Kunſt als eine zweite, reine Natur begreift, ihr inneres Weſen ſich lebendig aneignet und den Schulzwang umſtößt. Hiemit iſt der Moment eingetreten, wo die deutſche Kunſt von dem ihr bis dahin eigenen unäſthetiſchen Bruche ſich befreit; doch iſt auch dieſer ächte Claſſicismus wieder einſeitig, verliert ſich in Mythus und Allegorie und geht auf Koſten des national deutſchen Berufs zum ächt Maleriſchen.

Digitized by Google

In der Geſchichte des Ideals berückſichtigt §. 477 und 478 zunächſt die Revolution in der Poeſie, welche ungleich ſpäter zum ächten Claſſicismus fortſchritt; für die Malerei iſt daher, was in §. 479 geſagt iſt, zurückzudatiren: ſie ergriff zuerſt die reine antike Form, die tiefere Erwärmung derſelben mit der Fülle des deutſchen Geiſtes folgte, wie wir ſehen werden, nach; die Poeſie begann umgekehrt mit dem Sturm der Empfindung und lernte erſt dann von den Alten die reine Form. Die genialen Männer, welche, von Winkelmann zum ächten Quellwaſſer geführt, mit dem conventionellen Afterbilde des Claſſiſchen brechen und ſeine hohe Einfalt, die beſcheidene Grazie ſeiner wahren Schönheit, ſeine Formenbildende Seele ſelbſt in ſich aufnehmen, dieſe Männer, die jetzt erſt endlich der deutſchen Nation jenes wahre Mittel der Löſung von dem anhängenden Reſte der Form-Barbarei bringen, das wir ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert ſuchen, die Karſtens, Eberh. Wächter, Koch, Schick treten — den Letzteren ausgenommen, der ſich mehr an Raphael anſchließt und leider von ſeiner herrlichen Laufbahn früh abgerufen wird — ſelbſt wieder auf die eine Seite des Gegenſatzes, deſſen Kampf das Triebrad der Kunſtgeſchichte iſt. Von nun an, im Tageslichte der nahen Vergangenheit und Gegenwart, zeigt ſich uns immer ſchärfer und deutlicher die Natur dieſer und aller Geſchichte: ihre Nadel oſcillirt um das abſolute, nie erreichte Endziel ſo, daß jede erreichte Einheit und Verſöhnung der Gegenſätze ſelbſt wieder zu einem derſelben hinüberfällt (vergl. §. 676 Anm. 2). Statt dem Prinzip des ächt maleriſchen Styls, zu dem die deutſche Kunſt durch den innerſten Geiſt der Nation berufen iſt, das richtige Maaß des Plaſtiſchen beizumiſchen, werden ſie, die allerdings den falſch ſculptoriſchen Regel-Zwang der Franzoſen niedergekämpft haben, nun ſelbſt Plaſtiker der Malerei, lebendig und ſeelenvoll, aber ohne Individualität, ſtylvolle Zeichner, aber ſchwache Coloriſten, edle Anordner geiſtreicher Erfindung, aber mangelhafte Executoren, Ausbeuter des alten Mythus und der alten Allegorie, Erdichter von neuen, Freunde der Stoffe aus der alten Geſchichte und Mißkenner der unendlich mehr maleriſchen Natur der Stoffe des Mittelalters und der neueren Zeiten.

§. 739.

Im Kampfe gegen dieſe neue Einſeitigkeit verkehrt die romantiſche Schule ein äſthetiſches Prinzip zu einem dogmatiſchen, behauptet, ſtatt für den Drang zum ächt Maleriſchen die geeigneteren Stoffe in der Geſchichte des Mittelalters zu ſuchen, deſſen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß ſeinen unreifen Styl als Formgeſetz.

Digitized by Google

Die „neudeutsch-romantisch-religiöse" Richtung worin Overbeck, Veit, Schadow und Andere stecken blieben, während ein Cornelius und Schnorr sich herausarbeiteten, liegt uns als eine überwundene Stufe klar genug vor, um das Wahre und Falsche in ihr zu unterscheiden. Das Wahre bestand in dem tiefen Drange zur Ausfüllung der Lücke, die jene classische Gruppe gelassen, zur Ergänzung ihrer Einseitigkeit, d. h. zum Malerischen; das Falsche in der Verwechslung, die der §. ausspricht. Dieser Drang hätte, wie schon gesagt, auf die Stoffe führen müssen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den classischen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir sie in Lehre vom Wesen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Culturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das classische Alterthum, darbietet (vergl. §. 709, 2.), und was die Stylfrage betrifft, so galt es, gegen jene Plastiker der Malerei sich nach der einen Seite an den deutschen Styl unserer großen Meister am Schlusse des Mittelalters anzuschließen, nach der andern von den großen Coloristen, den Venetianern, den Niederländern zu lernen. Es war keine Gefahr mehr, in die Fehler der Ersteren zu verfallen, denn jenen Reformatoren verdankte man ja bereits positiv das geläuterte Formgefühl, die reine Zeichnung, man mußte aber zur weiteren Ergänzung der altdeutschen Styl-Härten zugleich den Blick auf die reifen Italiener, einen Leonardo da Vinci, einen Raphael als ewige Muster des Schönen richten. Daß hiemit kein eklektischer Auszug, keine todte Nachahmung gemeint ist, sondern ein freies, selbständiges Umschauen und Hineinfühlen, brauchen wir nicht zu versichern. Statt dessen predigt man dogmatisch das Mittelalter, wird katholisch, behauptet den christlichen Mythus als allein würdigen Stoff, ergeht sich abstract in neuen Allegorien, und um die Ansätze falscher Freiheit zu meiden, die freilich selbst bei Raphael schon sich zeigen, zieht man aus dieser Doctrin die natürliche Consequenz, daß der gebundene Styl der unreifen, aber desto frömmeren Meister das absolute Muster sei. Also wieder ein Extrem, doch eigentlich nicht das logisch genaue: nicht ein Extrem des streng Malerischen, sondern ein Heraustreten aus dem Aesthetischen überhaupt als einer Welt des freien Scheins, aber ein begreifliches Extrem, dem wir doch, insbesondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe unendlich viel danken.

§. 740.

Die neuesten Bestrebungen der Malerei stellen den noch gährenden Läuterungskampf der entgegengesetzten Stylprinzipien dar, worin die deutsche Malerei, aus der Romantik sich losringend, in großartigem Aufschwung aber-

Digitized by Google

mals zu einer mehr plastischen, als malerischen, und zugleich gedankenhaften Richtung fortgieng, hierauf deren Gegensatz zwar auch in ihrem eigenen Schoß erzeugte, vorzüglich aber durch die, ihrerseits zu neuem Leben erwachte, französische und belgische Kunst heilsam, doch auch nicht ohne Gefahr des Verlusts ihrer Schlichtheit und idealen Tiefe auf ihre uralte Bestimmung zum ächt Malerischen hingewiesen wird.

Das erste Moment in der kurzen Uebersicht, die der §. gibt, bildet der Mittelpunct des mächtigen Aufschwungs, den die Kunst in Deutschland, vorzüglich in Baiern nahm, die Münchner-Schule. Hier trat in seiner Größe der deutsche Geistes-Verwandte des M. Angelo, Cornelius, auf. Dieser männliche Geist hat aus der romantischen Periode eine Kraft gerettet, welche ihr übrigens eben nicht eigen war: die Energie der Charakterdarstellung und die Bewegtheit, die Gluth der Handlung. Nach allen andern Seiten aber war er so angelegt, daß er aus der malerischen Richtung heraustreten und sich ganz auf die Form, die Zeichnung, nicht im Sinn der Grazie, sondern der Erhabenheit, richten mußte, und dieser Anlage kam die fruchtbare Idee des Königs Ludwig von Baiern, der bildenden Kunst durch große monumentale Aufgaben, der Malerei also durch die Freske Aufschwung zu geben, entgegen; mit der mächtig hebenden Wirkung dieses Motivs stellte sich auch das Nachtheilige ein, wie wir es zu §. 693 dargestellt haben, und dazu gehört der Ueberschuß des Gedankens, die Neigung, die Idee aus ihrem naturgemäß realen Körper herauszuziehen und in besonderen Körpern transcendent hinzustellen. Somit war eine neue plastische Einseitigkeit, Herrschaft des Conturs, Vernachläßigung der Farbe, Mythus, Allegorie begründet, obwohl Cornelius auch in dieser Thätigkeit, besonders in seiner höchsten Leistung, worin er lebenswahren heroischen Stoff ergriff, in den Darstellungen aus der griechischen Heldensage, jene Macht einer Charakterzeichnung, die so tief deutsch, Dürerisch, malerisch ist, zugleich mit der Großheit der Linie, dem dramatischen Feuer, der tief tragischen Empfindung, der gewaltigen Composition in Fülle bewährt hat. In München selbst fehlte es nie an Künstlern, die nicht vergessen hatten, daß man hier doch auf dem besten Wege war, bei aller Größe des Styls das eigentliche Wesen der Malerei aus den Augen zu verlieren; besonders aber war durch das niederdeutsche Wesen für ein Gegengewicht gesorgt, daß der Farbensinn und der Sinn für den vollen Schein des Realen nicht ganz von diesem zeichnerischen directen Idealismus überflügelt werde. Doch dieser Zug der Düsseldorfer brauchte Zeit, sich aus den sentimental romantischen Anfängen herauszuarbeiten, und es blieb auch nachher dieser Schule trotz ihrer an sich malerischen Grundtendenz eine gewisse Scheue vor der saftigen Fülle des Lebens und vor

feurig dramatischer Bewegung, ein Ueberschuß an Reflexion, an Bewußtheit, ein Mangel an Naivetät. Landschaft und Sittenbild entwickelten sich frei und geistreich, unbeirrt von dem religiösen Kunst-Dogma, in der geschichtlichen Sphäre ergriff die feine und starke Kraft Lessings mit frei protestantischem Sinn die Stoffe der Reformation, gieng auch vom bloßen Situationsbilde (vergl. §. 711 Anm.) zu bewegteren Scenen fort; doch daß geschichtliche Stoffe von Zöglingen dieser Schule mit solcher Frische und Schneide erfaßt werden, wie von Leutze in jenem Bilde Washingtons, ist sehr neu. — Hier mußte wieder romanisches Feuer einwirken. Die Franzosen hatten sich aus dem Classicismus herausgearbeitet, hatten sich an der Hand der großen Meister Italiens wieder zum Leben und zur Farbe gewendet, und der natürliche frische Griff, das geistreiche Packen der Dinge im schlagenden Momente, das dieser Nation eigen ist, entwickelte eine Verbindung von kühnem, wirkungsvollem Naturalismus und energischer dramatischer Bewegtheit, in der Ausführung von jener Sicherheit der Zeichnung unterstützt, die eine Frucht der strengen akademischen Zucht war, jetzt aber von den geschilderten Uebeln dieses Ursprungs sich befreite und in ein volles und kräftiges Farben-Element eintauchte. Alle Zweige wurden energisch erfaßt, Leopold Robert, der Schöpfer des höheren, plastisch malerischen Sittenbilds, machte seine erste Schule in Paris; das Bedeutendste aber war der feurige Geist, womit man die höchste moderne Aufgabe, das Geschichtliche, ergriff. Wir nennen nur Horace Vernet und Delaroche. — Von anderer Seite brachen auch die Belgier mit dem David'schen Classicismus und gedachten wieder ihres Rubens; als Führer gieng Wappers voran; der alte Farbensinn erwachte in seiner Tiefe und Wärme. Sie wandten sich aber zugleich zu den Franzosen und suchten sich nicht nur ihre Zeichnung, sondern auch ihre Art des Effectes zu eigen zu machen. Diese französisch belgische Kunst war es denn, welche vorzüglich durch Gallaits Bild „die Abdankung Carls V" die Deutschen aus ihrer mythisch-allegorischen Gedankenhaftigkeit und der neu eingedrungenen plastischen Bevorzugung der Zeichnung, der linearen Composition aufschüttelte. Ueber diesen Moment, seine Folgen und deren Gefahren vergl. namentlich die mehr angeführte Schrift von A. Teichlein. Es ist in dieser französisch belgischen Kunst ein Ertränken der Idee in der Sächlichkeit des Gegenstands, wogegen allerdings der deutsche Geist seine Gedankentiefe behaupten muß, gewiß nicht, um in allegorischer Form den Gedanken des Gegenstands neben den Gegenstand zu stellen, sondern um diesen so zu behandeln, daß er aus ihm selbst schlagend herausleuchte; es ist, während nach dieser Seite die Verzichtung nur zu weit getrieben wird, nach der andern eine Absichtlichkeit des Effects darin, die selbst grasse

Digitized by Google

Mittel, ein andermal falſche Reize nicht immer ſcheut, wogegen die Deutſchen ihre alte Schlichtheit und geſunde Wahrhaftigkeit behaupten ſollen, und es iſt nicht darin die Schärfe der Charakterzeichnung und individualiſirenden Phyſiognomik, worin unſere Dürer und Holbein uns die wahren Muſter bleiben, an die ſich namentlich Rethel ſo tüchtig angeſchloſſen hat; aber eine Geſammtwirkung realer Auffaſſung und Farbenharmonie iſt darin, von welcher wir ein für allemal die Umkehr zum ächt maleriſchen Style zu lernen hatten. Es war Zeit, daß wir von der Freske wieder mehr zur Oelmalerei uns wandten. Jene wird die Trägerinn des Styles bleiben, dieſe ſoll als Trägerinn der Lebenswahrheit ihr zur Seite gehen. Auf's Neue ſtehen wir denn vor der Aufgabe wahrer Vereinigung der entgegengeſetzten Stylprinzipien. Das Bedenkliche iſt die Bewußtheit, die in unſerer Zeit auch den Künſtler beherrſcht und ihm ſo ſehr erſchwert, einfach in der Sache zu ſein, ihn verführt, ſie mit Beziehungsreichem zu überfruchten, mit „Ideen" zu überſättigen, wenn nicht gar in ironiſche Gegenſätze aufzulöſen. Nicht leicht ſehen wir Reinheit des Styls und haarſcharfe, bis zum Beißenden eindringliche Phyſiognomik ſo vereinigt wie in Kaulbach; aber auch jener bedenkliche Zug der Zeit iſt ihm eigen und hat ihn bis jetzt verhindert, ſeine bedeutenden Kräfte zu einer ungebrochnen organiſchen Einheit zu verſchmelzen. Faſt will es mitunter ſcheinen, als ob hier etwas von dem Auflöſungsprozeſſe ſich fühlbar machen wolle, der in unſerer Poeſie mit Heine eingetreten iſt. Allein es gilt, gegen dieſen Schein ſich zu wehren und an das Tüchtige und Große zu halten, was uns nicht fehlt und was in einem Manne wie Kaulbach Stärke genug haben muß, das Poſitive und Negative in ſeinen Kräften reiner zu ſondern und zu ordnen.

§. 741.

Die Lücke der höheren Stoffe, welche nach Auflöſung des Mythiſchen bei der Beſitznahme vom Boden der urſprünglichen Stoffwelt gelaſſen wurde, iſt ausgefüllt durch die höheren Zweige der Landſchaft, des Sittenbilds, vorzüglich aber der geſchichtlichen Malerei. Zu einem ſchwunghaften Anbau iſt aber die letztere noch nicht gelangt.

Wir haben zuletzt mehr den Styl in's Auge gefaßt und die Stoffe, die Zweige nur in einzelnen Bemerkungen berückſichtigt. Die Fülle wackerer Kräfte, welche ſich rings um die beſtimmenden Mittelpuncte ausbreitete und ausbreitet, konnten wir nicht nennen und ſchildern, da wir hier nur das Entſcheidende herauszuſtellen haben. In Sittenbild und Landſchaft iſt das, was Epoche machte, die Schöpfung Rottmanns und

Leopold Roberts, schon in der Darstellung der Zweige hervorgehoben. Die höhere, mit der Großheit historischen Geistes getränkte Form dieser zwei Gattungen ist es, die neben dem großen Style der Geschichtsmalerei die Stelle einnimmt, welche sonst der Mythus inne hatte. Warum nun aber die letztere, die nicht blos der Behandlung, sondern auch dem Gewichte des Gegenstandes nach die wahre Nachfolgerinn des Mythus sein sollte, in diese Rolle mit voller Lebenskraft einzutreten zaudert, das erklärt sich theilweise wohl aus dem, was zu §. 695 ausgeführt ist, aus allen den Schwierigkeiten, die aus der Erschütterung hervorgehen, welche §. 469 nachgewiesen hat. Es liegt aber noch ein besonderes Hinderniß in der Stimmung der Zeit. Das geschichtliche Bild will eine Anspannung des Gemüths, wie Sittenbild und Landschaft sie nicht fordert; da genügt nicht die stille Vertiefung, sondern da gilt es, furchtbaren Entscheidungen mit der Entscheidung der eigenen, ganzen Seelenkraft zu folgen. Dieß liegt nicht im Zug einer Generation, welche, als sie in ihrem Geschäfte immer gründlicherer und weiterer Durchdringung und Bewältigung des Objects in Wissenschaft, Technik, Organisation endlich auch an den Staat kam, durch furchtbare Erfahrungen so niedergeschlagen wurde, daß sie sich ganz auf den stillen und friedlichen Theil ihrer Arbeit zurückgezogen hat und darin durch große Katastrophen vorerst nicht gestört sein will, ja selbst im Bilde sie scheut. Daher die allgemeine Klage, daß der Tisch unserer Kunst mit Nebenspeisen reichlich besetzt ist, daß aber das große, kernhafte Hauptgericht auf sich warten läßt. Hier kehrt unsere Betrachtung zu §. 484 Schluß der Anm. zurück.

Digitized by Google

Anhang.

Die Caricatur. — Die vervielfältigende Technik. — Die Decorationsmalerei. — Die ſchöne Gartenkunſt.

§. 742.

1. **Die Malerei bewegt ſich frei und wirkungsreich in dem Gebiete, worin die Tendenz unter der Satyre ſich verſteckt (vergl. §. 547). In dieſer nimmt die Idee zu der Wirklichkeit entweder die Stellung ein, daß der ſtrafende Ernſt über den Scherz oder daß dieſer über jenen vorwiegt, und das letztere, freiere Verhältniß erhebt ſich bis an die Grenze des rein komiſchen Sittenbildes, das ſich in dem flüchtigeren Theile ſeiner Erfindungen wirklich an dieſes Gebiet knüpft.**

2. **Das allgemeine Hauptmittel der ſatyriſchen Malerei iſt die Uebertreibung des Charakteriſtiſchen: die Caricatur (vergl. §. 151), übrigens durchläuft ſie auf dieſem Boden die Formen der Poſſe, dient vorzüglich dem Witze und liebt mit dem Humor (vergl. §. 214 und 440) die grotteske Verſchlingung der Geſtalten. Der Anſchluß an die Literatur, der vorzüglich dieſem Nebenzweige der Kunſt zuſteht, iſt ſowohl ein Ausdruck ſeiner Unſelbſtändigkeit, als auch ein Mittel ſeines fruchtbaren Eindringens in das Leben.**

1. Wir heben unter den anhängenden Gebieten zuerſt dasjenige heraus, welches in dieſer Kunſt das bedeutendſte iſt. Will man es gerecht beurtheilen, ſo darf man nicht den Maaßſtab des rein Aeſthetiſchen, ſondern muß den gemiſchten des äſthetiſchen und des ethiſch hiſtoriſchen Standpuncts anlegen: was an eigentlicher, reiner Kunſt verloren geht, wird an directem Einfluß auf das Leben, eindringlicher Durchſäuerung und Durchſalzung ſeiner trägen und ſchlechten Stoffe gewonnen. Man erinnere ſich nur an die unendlichen Caricaturen der Reformationszeit, den ätzenden Ausdruck ihrer kritiſchen Schärfe, ihres erwachten Bewußtſeins. — Schon zu §. 547 iſt geſagt, daß die Malerei auf dem Boden, der ſich nun vor uns ausbreitet, unendlich freier und fruchtbarer ſich bewegt, als die Plaſtik; dieß erklärt ſich einfach aus ihrem Kunſtverfahren und aus der Geltung, welche durch ihr Stylgeſetz denjenigen Momenten gegeben iſt, deren ausdrückliche Verſchärfung eben das Hauptmittel ſatyriſcher Darſtellung begründet: der volleren Naturnachahmung und der Individualiſirung. —

Digitized by Google

Wir haben nun zuerſt die Stellung, welche in dieſem Gebiete Inhalt und Form zu einander annehmen, und dann die Unterſchiede zu beſtimmen, die innerhalb derſelben hervortreten. Das Verhältniß ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunſt verſchmolzen ſind, iſt gelöst; die Idee iſt aus dem Naturſtoffe, der dem Künſtler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künſtler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemeſſene und hat die Abſicht, den Zweck, ſie dieß durch ſein Werk in der Form der Anſchauung fühlen zu laſſen. Man verwechsle dieß nicht mit dem Bewußtſein der Unangemeſſenheit, das dem rein Komiſchen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. Dieſes Bewußtſein iſt als künſtleriſches Verhalten doch ganz naiv und ungetheilt in ſeinem Stoffe; jenes dagegen hat es nicht nur mit einer widerſtreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu thun, ſondern widerſtreitet im Acte des künſtleriſchen Schaffens ſelbſt der Welt, wie ſie iſt, wie ſie empiriſch vorliegt; die reine Kunſt ſcheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derſelben aus und vergißt ſie harmlos über ihrem idealen, ſei es auch komiſch idealen Abbilde, dieſe anhängende Kunſt hat und behält ſie im Auge, bekriegt, verfolgt ſie, packt und ſchüttelt ſie. Die erſte Form in dieſem Verhalten iſt die didaktiſche: der Gedanke wird in ausgeſprochener Abſicht direct vorgetragen, die Einkleidung kann daher nur allegoriſch oder bloßes Beiſpiel ſein. Dieſe Form iſt die kahlſte, ärmſte, der §. erwähnt ſie daher gar nicht; ſie wird uns erſt in der Poeſie wichtiger. Freilich hat ſelbſt ein Karſtens Raum und Zeit nach Kant gemalt. Im Tendenzbilde verſteckt ſich die Lehre in eine Handlung, es trägt eine Idee vor, indem es die Uebel und Leiden aufzeigt, die da ausbrechen, wo die Wirklichkeit ihr unangemeſſen iſt; die Handlung iſt eigentlich auch nur Beiſpiel, aber ſie faßt und erſchüttert ſo ſtark, daß die Abſicht in der ſchneidend ernſten und erſchütternden Wirkung unvermerkt mitaufgeht. Bilder wie Hübners Weber und Wilderer ſind doch etwas ganz Anderes, als z. B. Hogarths Weg des Liederlichen und Rechtſchaffenen. Reine Kunſt iſt aber auch dieß nicht, denn ſolche Darſtellung ruht ja ganz auf jenem gelösten, negativen Verhältniſſe der äſthetiſchen Elemente; daher beunruhigt, ja peinigt ſie und ihre Bedeutung liegt nur in dem Beitrage, welchen der von ihr geweckte Grimm zur Macht des öffentlichen Unwillens gegen Mißbräuche, Vorrechte u. ſ. w. gibt. Der §. nennt auch dieſe Form nur im Uebergange zu einer andern, weil ſie wirklich doch ebenfalls zweifelhaft, wenig angebaut iſt. Auch im gelösten äſthetiſchen Verhältniß wird doch ein innigeres Band der Elemente gefordert, und dieß tritt ein, wo das, was im Didaktiſchen nackt allegoriſch oder mehr indirect, aber ſehr merklich durch Beiſpiele, im Tendenziöſen in unmerklicherem, aber peinlichem Ernſt der indirecten Abſichtlichkeit geſchieht, auf komiſchem

Digitized by Google

Wege vollzogen wird. Dabei bleibt der Unterschied von der Komik der reinen Kunst unverändert stehen: zwar entlehnt eben diese Gattung das Verfahren einer ästhetischen Grundform, behält aber den Standpunct der Züchtigung der empirischen Wirklichkeit, die Tendenz ist zum Fermente geworden, das die Formen verzerrend auftreibt, in ein chemisches Agens verwandelt, eigentlich aber doch nicht verschwunden. Dieß also ist das Satyrische: es wird „die wahre Idee der unwahren Gestalt als Folie untergelegt im Sinne der Komik" (§. 547). Doch kehrt der Gegensatz des fühlbar Tendenziösen und des in komische Wirkung versenkten Tendenziösen im Satyrischen selbst wieder, und zwar als Unterschied der bitter lachenden, scharf geiselnden und derjenigen Satyre, welche zwar auch die verkehrte Welt verfolgt und beißt, aber doch schon dem freieren Spiele der reinen, zweck- und tendenzlosen Komik sich nähert, welche ihr Auge vom Schädlichen und Verderblichen abwendet und mit hellem Lachen nur die Thorheit aufdeckt. An dieser Grenze entsteht denn ein großes Gedränge, eine Masse von Formen, Darstellungen bricht hervor, welche man eigentlich nicht mehr Satyre nennen kann und doch gemeinhin unter dem Namen „Caricatur" mit dieser zusammenfaßt, von dessen geläufiger Gleichbedeutung mit Satyre im Gebiete der Malerei der Grund bereits angedeutet ist. Es sind dem größeren Umfange nach humoristische Sittenbilder; sehr gerne wird bei diesen, wie im reinen Sittenbilde, mythisches Motiv benützt, das aber nun komisch mythisch, hiemit phantastisch auftritt. Diese Form ist aber, wie sich nachher ausdrücklich zeigen wird, nichts Anderes, als ein äußerstes Maaß der Ueberladung des Charakteristischen, und in dieser liegt denn eben die Linie, die solche humoristische Sittenbilder nebst der gutmüthigeren Satyre, an die sie sich in unmerklichem Uebergang schließen, von demjenigen Zweige der reinen Kunst scheidet, der ohne Rückhalt diesen Namen verdient: sie übertreiben insgesammt wie die harte Satyre das Charakteristische in einem Grade, den die reine Kunst auch im Komischen meidet; durch diese Steigerung verrathen sie eine Schärfe, die doch auch ihren Grund in jener Lösung und Lockerung des ästhetischen Bandes hat, sie zeigen, daß der Künstler doch außerhalb des Stoffes steht, der empirischen Welt gegenübertritt, sie als solche von außen faßt und rüttelt. Wer ästhetisch im Stoffe bleibt, übertreibt in solcher Weise auch im Komischen nicht, sondern hält sich mild und mäßig; das ist in §. 684, a. gesagt. Nur die Poesie hat die Mittel, auf der Grundlage der Uebertreibung doch zugleich das Ganze eines Kunstwerks in die höhere, rein ästhetische Komik, in den zwecklosen Wahnsinn des vollen Humors hinaufzuführen (Aristophanes); die Malerei entfesselt die Schärfe und Kühnheit der Komik, den Ausbruch des lauten Gelächters nur in diesem anhängenden Zweig, in der Caricatur. Ueberdieß binden sich diese humoristischen Sit-

Digitized by Google

tenbilder meist an einen Text und verrathen auch dadurch die Lockerung des ästhetischen Bands, den Charakter des Anhängenden. Sie stehen durch das freiere Spiel ihrer Komik an sich höher, als die Satyre; die fliegenden Blätter z. B. geben vorherrschend humoristisches Sittenbild und können darum über Caricaturblätter im satyrischen Sinne des Worts gestellt werden, allein die Schärfe der Ueberladung zeigt doch, daß man in einem Gebiete sich befindet, dessen Ausgangs- und Mittelpunct die eigentliche Satyre ist; bestreut man nun einmal die Wirklichkeit mit Salz, so soll es auch beißen, gilt einmal das Stoffartige, so wollen wir auch, daß dem gerechten Grimm und Haß gegen die faulen Stellen des Körpers der Zeit sein Ausdruck werde, wir wollen Schneide, wir wollen Bosheit; fortgesetztes komisches Sittenbild ohne dieses Hauptgewürze wird daher matt; es braucht zur Erhaltung dieses Fleisches wenigstens von Zeit zu Zeit ein recht scharfes, keckes, ächt satyrisches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern zu ihrem Nachtheil neuerdings ausbleibt; dasselbe gilt vom Charivari, seit ihm die Politik versperrt ist.

2. Wir haben als das gemeinschaftliche Verfahren der scharfen, das Verderbliche hervorkehrenden und der freieren, die Thorheit harmloser verlachenden Satyre, sowie jenes ganzen Gebiets, das sich dem rein humoristischen Sittenbilde nähert, die Ueberladung des Charakteristischen bezeichnet. Danach nennt man denn auch dieses ganze Gebiet mit seinen unbestimmten Grenzen Caricatur und wir haben diesen Namen in der Ueberschrift vorgezogen, eben weil er weiter ist, als der Name Satyre, indem er unter einem gemeinsamen Stylkennzeichen diese weite Sphäre befaßt. Wenn wir diesen Begriff schon in §. 151 einführten, so verhütete dort bereits die Anm. den Gedanken an die grellere Schärfe der Ueberladung, von welcher nun die Rede ist, und weil derjenige *Ueberfluß* des Charakteristischen, der allerdings an sich im Stoffe des Komischen überhaupt liegen und vom Künstler immer verstärkt werden muß, von diesem höhern Grade der Ueberladung wohl zu unterscheiden ist, wurde dort der Name Caricatur nicht weiter verwendet. In der muthwilligen Luft dieses anhängenden Gebiets wird nämlich das Naturmaaß, das auch im Häßlichen besteht, nicht mehr geachtet; das unregelmäßige Glied, Nase, Mund, Hand, Auge, Kopf u. s. w. wächst über die Grenzen bis zur völligen Empörung gegen die Verhältnisse des Organismus und ebenso wird jede sinnliche Bewegung, Ausdruck, Affect übersteigert. Der Maler hat übrigens hierin großen Spielraum, ohne noch in das eigentlich Phantastische überzugehen, von dem wir vorerst wieder absehen; ein Druck, ein Strich kann genügen, den Grad des Ueberladens hervorzubringen, der den Unterschied von der Komik der reinen Kunst begründet. Die Ueberladung kann nun das einzige Mittel sein, das die Caricatur in Anwendung bringt; doch begnügt

Digitized by Google

sie sich nicht leicht damit, sie setzt die Figur in Handlung. Die Handlung kann einfach sich selbst bedeuten und entspricht dann der Posse; allein die Schärfe der Caricatur beschränkt sich auch darauf nicht leicht, ihr Hauptgebiet ist das des Witzes, wo denn die Handlung nicht sich selbst, sondern Anderes bedeutet. So durchläuft sie nun von dem Boden der gemeinschaftlichen Hauptform, der Ueberladung, die verschiedenen Formen des Witzes in einer Weise, wie es die Malerei als reine Kunst nicht kann, weil sie das Wort nicht zu Hülfe nimmt und ebensowenig ohne Hülfe des Worts blos vergleichend, allegorisirend verfahren will: Klang-Wortspiel, Sinn-Wortspiel, reines logisches Spiel (vergl. §. 198), bildlicher oder vergleichender Witz, Ironie: in allen diesen Formen wirft sie sich umher. Ja die Caricatur benützt nicht blos den Witz, sondern der Witz die Caricatur, da er gern durch bloße Zeichen spricht, vergl. §. 193, 1. Die herrschende Form ist natürlich der vergleichende Witz und da zeigt sie die Stärke der bildenden Kunst, indem sie das „Wie" wegläßt und uns zwingt, das zur Vergleichung Beigezogene für die Sache selbst zu nehmen, während wir doch gleichzeitig wissen, daß es nicht so ist, sondern der verlachte Gegenstand nur durch irgend einen Vergleichungspunct auf das sehr Entlegene, was hier seine Stelle vertritt, bezogen werden kann. Wir verzichten ungerne darauf, die Hauptformen an der Hand schlagender Beispiele aus der reichen Welt dieses so ätzend scharfen und doch so lustigen Gebiets zu durchwandern, und beschränken uns auf einige Winke. Neben dem realen Stoffgebiete steht der Caricatur die ganze Welt der Kunst, Poesie, Fabel offen, um daraus das Bild zu entnehmen, woraus die Pointe hervorspringen soll. So gab Manuel, der beißende Possendichter und Caricaturenzeichner der Reformation, eine Auferstehung Christi nach herkömmlicher malerischer Behandlung des Gegenstands, worauf man statt der kriegerischen Hüter des Grabes Pfaffen sieht, die es sich mit ihren Dirnen wohl sein ließen und nun aufgeschreckt fliehen; so gab die „Caricature" das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte sitzt die allegorische Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Geberde Christi, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Iscarioth ist L. Philipp, auf seinem Beutel steht liste civile, statt des Salzfasses stößt er einen Teller voll Birnen um, auch die andern Figuren tragen die Züge politischer Persönlichkeiten; die fliegenden Blätter gaben ein Bild „der Tanz nach Noten": der russische Bär spielt als Orpheus auf, die deutschen Wappenthiere tanzen danach; hier sieht man in der Benützung classischen Sagen- und Kunststoffes zugleich das Wortspiel und in der Behandlung der Wappenthiere eine beliebte Form der Caricatur, wodurch sich dieselbe wieder deutlich von der reinen Kunst unterscheidet: ein Symbol wird benützt, aber zugleich wieder mit seinem Gegenstande verwechselt, indem

Digitized by Google

ſeine Geſtalt in die menſchliche hinübergeſpielt wird, ſo daß z. B. der bairiſche Löwe die Züge eines bairiſchen Gebirgsbauern trägt; ſehr luſtig ſind für die Wappen der freien Städte Geldſäcke genommen und anthropomorphiſirt. So weiß der Punch mit dem feinſten phyſiognomiſchen Humor dem franzöſiſchen Adler die Züge K. Napoleons zu geben. Dieß Verfahren erinnert uns nun an ein weiteres weſentliches Moment, das wir in Anm. 1 nur berührt haben: an die phantaſtiſche Uebertragung und Verbindung von Geſtalten verſchiedener Reiche. Dort iſt ſie erwähnt als eine Form, welche beſonders im freieren humoriſtiſchen Sittenbilde beliebt iſt; nun aber iſt hinzuzufügen, daß ſie aller Caricatur überhaupt nahe liegt, und zwar nicht nur, wie bei den gegebenen Beiſpielen, aus Anlaß eines beſtimmten, einzelnen vergleichenden Witzes oder eines Wortſpiels, ſondern ganz allgemein als von ſelbſt ſich ergebende Steigerung der überhaupt herrſchenden Ueberladung des Charakteriſtiſchen: dieſe, an ſich ſchon immer auf dem Sprung, das nach Naturgeſetzen Mögliche zu überhüpfen, ſetzt, wie und wann es ihr beliebt, über dieſe Schranke wirklich hinüber, macht aus der Wahrheit, daß der menſchliche Organismus durch ſeine verſchiedenen Unregelmäßigkeiten in die Aehnlichkeit mit Mechaniſchem, Vegetabiliſchem, Thieriſchem verſinkt, Ernſt und treibt nun ſolchen vergleichenden Witz im Großen ohne den ſpeziellen Zuſammenhang einer einzelnen Pointe dieſer Art. So liebt denn die Caricatur überhaupt die phantaſtiſche Traveſtie, die muthwillige Geſtaltenverwechslung, die wir zuerſt in §. 214 aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geſchichtliche Form des mythiſch Komiſchen in §. 440, a. mit dem Namen des Grotteſken eingeführt haben; Mechanismen, Pflanzen, Thiere werden zu Menſchen und umgekehrt, ſei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Theilen dieſer verſchiedenen Reiche, ſei es durch unbeſtimmteres Hinüberſpielen. Grandville hatte bekanntlich große Stärke in dieſer Form. Allerdings wird aber mit ihr der Humor ſo bodenlos, daß er über die ſatyriſche Abſicht hinausſpielt, und ſo bleibt es dabei, daß das freiere, nahezu tendenzloſe, humoriſtiſche Sittenbild dieſen komiſchen Mythus beſonders liebt. Das Naturgeſetz wird übrigens nicht blos in der Geſtalt, ſondern auch in der Bewegung, im ganzen Umfange des Geſetzmäßigen überſprungen; Töpffers geiſtreiche Skizzen gehen großentheils im Reiche des Unmöglichen vor ſich und handeln, als gäbe es keine Schwere, keinen Hunger u. ſ. w., ſetzen aber dieſe Nothwendigkeiten doch wieder voraus und das eben iſt der Spaß (vergl. „Gavarni und Töpffer" Jahrb. d. Gegenw. Juni 1846). Dieſe frei phantaſtiſche Komik wird denn auch, woran eben dieß Beiſpiel erinnert, zur Erdichtung ganzer cykliſcher Reihen vorzüglich aufgelegt ſein und in dieſen ganze humoriſtiſche Perſönlichkeiten, närriſche Typen epiſch durch eine vollſtändige Handlung

führen oder wenigstens ein Thema nach allen Seiten, wie in den Todtentänzen, durchspielen. Man sieht, wie hier die Malerei mehr und mehr frei dichtend auftritt, was auf §. 694 zurückführt. Die Anlehnung an einen gegebenen Text kann dabei auch wegfallen, im Ganzen aber bleibt sie ein Hauptmerkmal der Unselbständigkeit des, obwohl so großen und bedeutenden, Gebiets, das uns hier vorliegt. Es wäre sehr interessant, das Verhältniß zum Texte näher zu beleuchten, wie er bald den Witz erst vollendet, wie bald umgekehrt die Caricatur ganz an die Stelle des Wortes, eine komische Hieroglyphe, tritt, wie sie ein andermal nur ein Motiv aus ihm entnimmt; das Letztere liebt namentlich jenes von satyrischer Absicht freiere humoristische Sittenbild: der Text sagt, was die dargestellten Personen sprechen, der Künstler zeigt uns, wie Menschen bei solcher Unterhaltung, wo sie sich ganz gehen lassen, ganz naiv hinträumen u. s. w., eben gerade aussehen. Der Text kann dabei einen Witz enthalten (vergl. §. 193 Anm. 1) oder nicht. Hier fällt dann freilich mit der Satyre auch die Uebertreibung, also das Grundmerkmal, das der Caricatur den Namen gibt, häufig ganz weg und man befindet sich im reinen Sittenbilde; allein die Kunst hat eine Masse flüchtiger Gedanken, die sie nur rasch hinwerfen, in die Welt schleudern will, und so übergibt sie dieselben, leicht und geistreich ausgeführt, der vervielfältigenden Technik, durch deren Mittel nun dieses ganze Gebiet seine große praktische Bedeutung verwirklicht. — Eine Geschichte der Caricatur nach Styl und Stoffen wäre eine höchst lohnende Aufgabe; die Geschichte der Staaten, der Religion, der Gesellschaft wäre dabei so tief betheiligt, als die Geschichte der Kunst, der nationalen Auffassungen und Formen. In neuerer Zeit hat sich neben dem geistreichen Wurfe und der leicht aufschäumenden, eleganten, freilich oft mehr frivolen, als komischen Bosheit der französischen, neben der markig groben Herbe, der schwer und tief einschneidenden, grasser überladenden Schärfe der englischen Caricatur entschieden ein eigener deutscher Caricaturstyl ausgebildet, der ganz den deutschen Charakter ausdrückt, indem bei aller Schärfe doch der Humor über den bittern Ernst vorwiegt und in gutmüthiger Laune hanswurstartig die Miene einer gewissen gemüthlichen Dummlichkeit annimmt; das Hauptverdienst bleibt den fliegenden Blättern.

§. 743.

Durch die Nachbildung in Metall, Holz, Stein bietet die vervielfältigende Technik, die aber hier ein bedeutendes reproductives Kunsttalent in Anspruch nimmt, sowohl einen Ersatz für die Anschauung des ausgeführten Gemäldes, als auch eine Form leichter Mittheilung der augenblicklichen

Erfindung und führt so die Kunst im weitesten Umkreis in das Leben ein. Im Wesentlichen auf Zeichnung und Schattengebung beschränkt (vergl. §. 664. 665), verbindet sie sich doch annähernd auch mit dem Colorit.

Wir haben Formen vor uns, die zwar nur anhängend, weil nur nachbildelnd und vervielfältigend sind, aber das Wiedererzeugen und Uebertragen in eine andere Darstellungsform fordert ein Hinein-Empfinden in das Original, das unendlich viel mehr, als bloße Nachahmung, ist und diesen Formen den Namen der beseelten Technik (§. 518, 2.) sichert, durch welche die Kunst vom Handwerk sich unterscheidet. Mit einem Theile derselben verhält es sich so, daß auch der erfindende Künstler selbst sein Werk auf ein leicht zu behandelndes Material übertragen kann, so daß die Technik, die das Weitere zu übernehmen hat, mit der Kunst nur in entfernterem Verhältniß sich berührt oder wirklich nur noch Handgriff ist; hier muß also er selbst in die besonderen Bedingungen des Materials sich einfühlen; wir behalten aber zunächst den Fall der sinnigen Nachbildung im Auge. Der unendliche praktische Werth dieser technischen Mittel liegt nun in der Verbreitung der Kunst-Anschauung in die Massen; allerdings wird die Zeichnung, die Licht- und Schattengebung, deren Trennbarkeit vom Ganzen der Malerei in den angeführten §§. schon zur Sprache gekommen ist, (mit einiger Ausnahme, wovon nachher) hier wirklich isolirt, der Maaßstab wird bedeutend verkleinert, aber trotzdem sind es Erfindungen von weltgeschichtlicher, völkerbildender Bedeutung wie die Buchdruckerkunst, mit der sie Hand in Hand gehen.

Wir stellen den Metallstich, wiewohl der Holzschnitt älter ist, voran, weil nur in Vergleichung mit ihm gezeigt werden kann, was diesem und dem Steindruck fehlt, und sprechen zuerst von der vollkommensten Form, dem Kupferstich. Im Abdruck fühlt sich bei allen diesen Mitteln der Vervielfältigung das Material, sein Element, seine Stimmung durch. Die kräftige, klangvolle Härte des Metalls nun hat an sich einen Charakter, der monumental gemahnt, und das Eingraben des Stichels in seinen soliden Stoff erinnert uns durch eine natürliche Symbolik an die durchschneidende Kraft, wodurch sich der historische Mensch in die Erinnerung dauernd eingräbt. Zugleich setzt nun aber das Kupfer dem Grabstichel nicht allzugroßen Widerstand entgegen; es ist hart genug, einen kräftigen, gesammelten Druck der Hand zu verlangen, aber auch weich genug, ihr zu gestatten, daß sich das feinste Gefühl in sie lege und in der Art ihrer Bahn, im Anschwellen, Nachlassen, in den Figurationen der Striche sein inneres Geheimniß ausdrücke. Je mehr die Kunst diese Empfänglichkeit des Materials benützen lernt, desto mehr schreitet sie, zwar im Elemente des Farblosen, von dem mehr sculptorischen Charakter der einfachen Zeich-

Digitized by Google

nung und Modellirung zu einem erfüllten, gesättigten Nachbilde des durchgeführten malerischen Scheines fort. Ueberdieß sind nun aber chemische Wege entdeckt worden, die ein Verfahren erlauben, welches die flüssigen Mittel nachahmt, die der Maler mit dem Pinsel aufträgt, damit kann und muß sich dann auch die Arbeit des Grabstichels (und der Nadel) wieder vereinigen, und hiedurch ist die Steigerung zum Malerischen um eine weitere Form bereichert. Indem wir diese Steigerung näher betrachten, kommt zugleich der Unterschied der Verfahrungsweisen bestimmter zur Sprache. Der Kupferstich beginnt mit dem bloßen Umrisse und geht über zur Angebung des Schattens durch nebeneinander gelegte Linien (Schraffiren). Wenn nun schon der Umriß durch den Unterschied der leichteren Führung und der stärkeren Drucke der Hand die vollen Formen der umschriebenen Gestalt dem Gefühle anzudeuten vermag, so bleibt auch die Schraffirung nicht bei einfachen Strichlagen, bei gleicher Stärke der Striche stehen, sie eignet sich jene zarten und doch kräftigen Unterschiede in Nachlaß und Schwellung der Linie an, sie führt geschwungene Linien, durchkreuzt die geraden und geschwungenen in vielfacher Weise, sie setzt Puncte und mancherlei kleine Striche in die Vergitterung. Wir führen hier beiläufig die Punctir-Manier an, die blos mit Puncten modellirt, aber nur, um zu sagen, daß ihr mit der Bahn der Hand auch Bahn und Schwung des energischen Gefühls völlig abgeht. Das Punctuelle muß sich mit der Linie verbinden. Durch dieses Verfahren hat nun der Kupferstecher alle Mittel in der Hand, sowohl die Form, als auch die Art und Textur der Stoffe und mittelbar dadurch die Farbe auszudrücken. Allein noch mehr: er vermag die allgemeinen Beleuchtungsverhältnisse, Local-Ton und allgemeinen Ton in allen feinsten Lichtblicken und Schatten-Abstufungen wiederzugeben. So haben wir denn jenen Gang vor uns, der von dem mehr Plastischen der bloßen Zeichnung, dann der sparsameren, dann der volleren Modellirung immer mehr zum ganz Malerischen fortschreitet, worin der Umriß als solcher völlig getilgt ist, keine Stelle der Fläche übrig bleibt, in welche der Stichel nicht gedrungen wäre, um eine vollkommen ausgefüllte Wechselwirkung eines Ganzen von Körpern und Lichtverhältnissen herzustellen, ja woraus uns selbst ein Gefühl der Farbe entgegenquillt. Alles jedoch im Elemente jenes Grundcharakters des Metallischen, des Eingegrabenen. In einem andern Verfahren, dem Radiren, fällt dieser Charakter eines innigen Durchdringens und Ueberarbeitens der Metallfläche weg, er wird einem Vortheil anderer Art geopfert: der Künstler zeichnet mit leichter Hand in den widerstandslosen Aezgrund und läßt die Eingrabung durch ein chemisches Mittel vollziehen. Damit gehen denn die Feinheiten verloren, welche in der zarteren oder breiteren, feichteren oder tieferen Taille der mit dem Grabstichel arbeiten-

den Hand liegen, gewonnen aber ist der Ausdruck des geistreichen, leichten Wurfs in der flüssigeren Linie. Ein Unterschied des mehr Graphischen und des in vollerem malerischem Scheine Gehaltenen bildet sich allerdings auch hier aus, doch ist nicht die Welt von abgestuften Tönen erreichbar, wie im Stich, der Charakter des Ganzen bleibt doch mehr der graphische. Das Radiren stellt sich im Ganzen näher zu den Formen, die mehr den Charakter des raschen Uebertragens der Erfindung, den Charakter des Unmittelbaren tragen, wovon nachher. — Der eigentliche Kupferstich nun erreicht jene Fülle allerdings schon durch das Mittel des Eingrabens mit dem Stichel. Allein es tritt nun auch das erwähnte weitere Verfahren auf, welches die flüssigen Mittel der Malerei durch Einäzen der Abstufungen des Dunkels (getuschte Manier, aqua tinta) oder durch Herausschaben des Hellen (Schab-Manier, schwarze Kunst) nachahmt. Es ist klar, daß nun ein großer Vortheil gewonnen ist in Nachahmung jener ganzen Welt von Wirkungen der allgemeinen Potenzen, welche an sich nicht durch Linien bestimmbar scheint, weil sie den Charakter des Ergossenen hat. Allein ebenso klar ist es, daß die Nachahmung dieser Erscheinungen durch die mit dem Grabstichel gezogene Linie gerade darum mehr künstlerisch ist, weil dieses Mittel den Meister nöthigt, die Natur des Gegenstandes erst in ein anderes, zunächst fremdartiges Medium zu übersetzen, wodurch er die Feinheit seines Gefühles erst in ihrem wahren Umfang erproben kann. Ueberdieß gewinnt er hier die ganze Schärfe der Zeichnung für das Gebiet, wo solche hingehört, nämlich die feste Form. Jene Manieren bedürfen zur Umschreibung der Form in ihrer Bestimmtheit, wie gesagt, der Mithülfe des Stichels oder der Nadel; aber auch da, wo das Unbestimmte in der Sache liegt, im ganzen Gebiete der Schattengebung mit ihren Uebergängen, treibt sie ein Gefühl des Mangels an Halt und Mark zu den verschiedenen Methoden der Verbindung mit diesen graphischen Werkzeugen, wodurch denn allerdings ein hoher Grad von Vollkommenheit in Wiedergebung des Malerischen erreicht worden ist. — Vor dem Kupferstich hat nun der Stahlstich die noch größere Dauerhaftigkeit des Materials voraus, welche ungleich mehr Abdrücke erlaubt. Allein dieser industriöse Vorzug ist auch sein einziger und mit schweren künstlerischem Nachtheil erkauft. Der Stahl ist zu hart; er läßt die dünnste Linie zu, aber er widersteht der eingrabenden Hand zu sehr, er gestattet ihr nicht, ihr Gefühl im Anschwellen des Zugs geltend zu machen, ihm fehlt daher das Lebendige, das Anwachsen, der Saft, die Rundung, das Metall fühlt sich zu stoffartig durch, es ist Alles kratzig, spröd, man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrornem Schnee knarren und pfeifen hört. Ganz wird dieser Charakter auch durch Anwendung des Punctirens, Radirens, der Tusch- und Schabmanier nicht getilgt, das

Digitized by Google

Metallische klirrt und rasselt mit all seiner Härte auch durch diese Verfeinerungen hindurch.

Dem Metallstiche stehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzschnitts und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugnisse des Holzschnitts fühlt sich nun zwar die lockrere Textur, aber auch trotz dem vertrockneten Zustande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohlthuend der saftig weiche Charakter des vegetabilischen Stoffes durch. Dieß widerspricht nicht dem gewöhnlichen Urtheile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe, als der Kupferstich. Der Holzschnitt ist bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeschnittene Zeichnung. In diesem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vortheile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da ist nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlassen und stärkeren Druck gegen mäßigen Widerstand das künstlerische Gefühl offenbart; die zarten Uebergänge, die Töne werden nur mühsam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Aezen das Flüssige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedieß weg. Allein jede Linie für sich hat doch jenen wohlthuend vegetabilisch saftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verstärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, fettigte Derbheit entwickelt. Da die zarteren Ton-Abstufungen nur mit Qual erreicht werden, ist diese saftige Derbheit gerade das, worauf der Holzschnitt arbeiten muß. Er ist daher ungleich mehr auf sculptorische Haltung angewiesen, als der Metallstich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellirung und der Beleuchtungsverhältnisse des Ganzen ist seine Hauptstärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Malerischen allerdings zu, der Spielraum soll nicht zu enge gezogen werden, aber es ist moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlstich hinaufzuschrauben. Es ist schon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radiren und dem Formschneider überläßt, dieser freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferstecher vor, geht entschieden über die Grenze. Die Deutschen haben sich neuerdings ein bedeutendes Verdienst in der Rückführung des Holzschnitts auf seine ursprüngliche, tüchtige, naive und doch geistvolle Einfalt erworben, insbesondere ist ein Werk wie Rud. Weigels „Holzschnitte berühmter Meister", worin wir mit so reinem Gefühl und Verständniß das Mark des alten Holzschnitts nachgebildet sehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzschnitte das künstlerische Gefühl allerdings nicht ebenso in die Fingerspitzen übergehen, wie im Kupferstich, doch ist das Band zwischen Seele und Technik nicht so zerschnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künstler als Vorzeichner auf der einen und den Formschneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, sondern auch selbst geschnitten;

Digitized by Google

ferner iſt der Holzſchnitt ja auch nachbildend, er copirt Gemälde, Tuſchzeichnungen u. ſ. w.: hier verlangt er ebenfalls das reproductive Talent für die ſchwierige Ueberſetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung iſt möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiſte kommt, wirft ſich raſch, handmäßig im Zeichnungs-Charakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfindung fordert, aber doch ſchon näher am bloßen Handwerk ſteht, und dann dient der Holzſchnitt vorzüglich der augenblicklichen Erfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen, als ſchnell mittheilen will, der geiſtreichen momentanen Wirkung, der Caricatur, der Illuſtration; der Bund mit dem Buchdruck iſt hier beſonders naturgemäß und ſo die reichſte Vermittlung mit dem Leben begründet. — Die andere dieſer raſcheren, leichteren Formen iſt der Steindruck. Sie ſtrebt allerdings ungleich mehr zur maleriſchen Ausführung und zwar auch ganz abgeſehen von den Nachahmungen der Methoden, die eigentlich anderes Material vorausſetzen, des Stichs, des Radirens, der Tuſchmanier durch das ſogenannte Spritzen u. ſ. w.: Uebertragungen, von denen wir Umgang nehmen, um bei dem zu verbleiben, was der Lithographie einzig natürlich iſt, der Manier der Kreidezeichnung. Hier fühlt ſich nun die Natur des Steins durch: das Körnige, korn-artig Rauhe, woran die Kreide in wolligem Strich ihre Theile abläßt. Die flockigen Linien laſſen jede Art von Schwäche und Kraft des Drucks zu, fließen unmerklich in einander, nähern ſich ſo dem Flüſſigen und geſtatten alle die feinen Uebergänge und Töne, welche die Haltung des maleriſchen Styls mit ſich bringt und worin die Textur der Stoffe, ſelbſt die Farbe ſich andeuten läßt. Dafür fällt nun aber die Schärfe des Schnitts und Stichs, die Präciſion der Linie weg, nicht nur wie ſie dem Metalle, ſondern auch wie ſie dem Holz abgewonnen wird. Es iſt kein eigentliches Vermählen mit dem Material, nur ein Hauch, ein Schatten, der darüber geworfen iſt; es gibt ſo, wie es einen Kupferſtecher und Formſchneider gibt, keinen Lithographen, da der Künſtler, ſei er nun erfindender Meiſter oder bilde er nur die Erfindung eines Andern nach, leicht wie auf Papier zeichnet und dann nur noch die chemiſche Behandlung des leeren Theils der Fläche und hierauf der Abdruck folgt; es bildet ſich alſo hier keine beſondere Form beſeelter Technik, ſondern eben die künſtleriſche Technik, die auch außer dieſen vervielfältigenden Künſten thätig iſt, mag ſie productiv oder nachbildend ſein, die Kreidezeichnung nämlich, arbeitet hier für die Vervielfältigung. Dieſes Wegfallen des Kampfes mit dem Materiale, dieſe Losheit gibt der Lithographie eine gewiſſe Leere, man hat ein Gefühl des mangelnden Bandes, worin zugleich das Kalte und Todte des Steins empfunden wird. So bedeutend die Mittel einer maleriſchen Darſtellung ſind, über die ſie verfügt, ſo thut

Digitized by Google

sie daher doch besser, nicht in so vollem Umfang wie der Kupferstich, wiewohl in vollerem, als der Holzschnitt, mit der Oelmalerei zu wetteifern. Dem Zweige nach ist sie mehr auf Sittenbild und Landschaft, als auf Geschichte gewiesen, denn eben, weil sie ihre Züge nicht durch Eingraben in das Material hineinarbeitet, oder, sofern sie es in Stich und Schnitt versucht, doch die wahre Schärfe dieses Verfahrens nicht erreicht, kann sie keine wahre Empfindung des Monumentalen hervorbringen. Vorzüglich dient nun aber die Lithographie auch der augenblicklichen Mittheilung des raschen künstlerischen Gedankens, sie gleicht darin dem Holzschnitt, ja sie ist noch beweglicher, als dieser, weil zwischen das Zeichnen und den blos mechanischen Abdruck keine weitere Technik in die Mitte zu treten hat wie bei diesem. — Endlich lassen sich nun diese Formen der vervielfältigenden Technik, vorzüglich aber die Lithographie, auch mit der eigentlichen Farbe verbinden: ein Ton oder mehrere Töne mit hervorgehobenen Lichtstellen werden durch eine oder mehrere Tonplatten hervorgebracht und von da ist nur ein Schritt zu dem Druck mit mehreren Farben, der ein mehr oder weniger annäherndes Bild von der wirklichen und ganzen Farbenwirkung der Natur und Kunst gibt und so einen Ersatz für die selbständigen Werke der Malerei in die Massen verbreitet, der zwar nicht die Tiefe des Kupferstichs hat, aber auch nicht die Abstraction verlangt wie dieser und die andern farblosen Nachbildungen. — Vom Daguerrotyp haben wir bei dem Porträt gesprochen; es gehört eigentlich nicht zu den Vervielfältigungsmitteln, weil es blos eine vereinzelte mechanische Kopie liefert, welche nur durch wirkliche Beiziehung jener sich vermehren läßt. Seine positive Bedeutung liegt darin, daß es als Beihülfe für die künstlerische Nachbildung eines Gegenstandes dienen kann; doch nur behutsam ist es zu verwenden, weil es, wie dort gezeigt, eine falsche Wahrheit gibt; unbedenklich ist es nur für außerkünstlerische Zwecke und leblos unbewegliche Gegenstände zu brauchen.

§. 744.

Die verschönernde oder Decorations-Malerei wirkt theils in Herstellung des Scheins einer wirklichen Umgebung für die Schaubühne, theils ergänzt sie schmückend das Werk der Baukunst, insbesondere dessen Inneres. Hier erfindet sie ein architektonisch bemessenes phantastisches Formenspiel: die Arabeske, die zunächst dem Zwecke der Einfassung und Ueberleitung dient, aber durch tiefsinnige Beziehungen zu höherem Kunstwerthe sich erheben kann. Diese Form verbindet sich auch mit der Illustration und wird hier vorzüglich von der vervielfältigenden Kunst gepflegt. Endlich ist die Malerei in Verzierung der untergeordneten Tektonik thätig.

Digitized by Google

Wir verändern die Ordnung der Momente, worauf in den §§. 545 ff. die anhängenden Formen begründet sind, nach dem Werthe, den sie in den einzelnen Künsten haben. So führt uns in der Malerei die absteigende Linie von der noch mit freiem Kunstgeist erfindenden, aber stoffartig bestimmten Caricatur zu der sinnvoll reproductiven Nachbildung, von da zu der bloßen Verschönerung. Hier ist die bedeutendste Sphäre die Bühnenmalerei, wenigstens die moderne, die nicht nur das Nothwendigste von architektonischer Umgebung, Straßenprospecten mit einer Andeutung landschaftlicher Natur, sondern entschieden malerisch wirkende architektonische Innenseiten und Landschaften herzustellen hat. Die beschränktere Skenographie der Alten war übrigens doch ein wichtiges Moment für Ausbildung der Perspective. Den Schein der Tiefe hervorzubringen ist ein wesentlicher Theil der Aufgabe dieses Nebenzweigs, die zunächst fordert, daß das Umgebende überhaupt bezeichnet und so die mimische Handlung erläutert werde, zugleich aber den tieferen Anspruch stellt, daß das Scenische die Handlung ästhetisch stimmend ergänze. Dabei kann die Bühnenmalerei Geist und höheren Kunstsinn zeigen, sie ist und bleibt aber nicht nur an sich eine blos anhängende, sondern auch in der Ausführung eine gröbere Kunst, weil die Art, wie sie Alles auf eine Fernwirkung anzulegen hat, mehr Handwerksberechnung, als eigentliches Kunstgefühl in Anspruch nimmt, und weil sie neben der künstlerischen Täuschung der Einen Fläche im Hintergrund noch auf rein äußerliche des scheinbaren Zusammengehens der Seiten-Coulissen abzusehen hat. Beleuchtung hat malerisch mitzuwirken. Die Uebersteigerung dieser Dinge, die hetzende Ueberschüttung der Sinne ist moderne Blasirtheit und erdrückt den Mittelpunct, dem sie doch nur dienen sollten, die dramatische Kunst. — An diesen Zweig lehnt sich die zur Täuschung gesteigerte Vedute in Mauerprospecten, in Dioramen u. dgl. — Ein Anderes ist nun die Decoration als Verzierung der architektonischen Fläche, bei welcher im Unterschied von der Freske diese ganz in Geltung bleibt, die Malerei also sie nicht als bloßes Mittel zur Anheftung ihres selbständigen Scheins benützt, sondern sich ganz unterordnet und daher jede bestimmtere Form, die sie verzierend anbringt, architektonisch stylisiren muß. Als Verzierung des Aeußern ist diese Art der Decoration Polychromie und bei der Baukunst (§. 573) besprochen; nicht eben so zweifelhaft, wie hier, ist ihre volle Berechtigung in Ausschmückung des Innern. Handelt es sich nun blos um den allgemeinen Farben-Ueberzug der Flächen, so ist auch dieß eine Mitwirkung der Malerei zu der Baukunst, die eigentlich als Anhang zu dieser angesehen werden muß; auch die Erfindung bestimmterer Verzierungen aus der vegevegetabilischen Welt und andern Gebieten, denen das Ornament überhaupt seine Motive entnimmt, ist immer noch mehr ein malerisches Ausblühen

Digitized by Google

der Architektur, als ein Hinüberwirken der Malerei; diese Sphäre ist daher in §. 573 schon mitbesprochen. Die Bestimmung der Muster für die weichen Stoffe, womit Räume und Geräthe bekleidet werden, durch die Malerei, trägt, wo sie ihrer Aufgabe treu bleibt, ebenfalls den architektonischen Ornamentscharakter, der ihre Erwähnung zu §. 596, a. begründete. Wirklich Malerisches in Teppichform zu weben, zu sticken, mag im Kleineren anmuthiges Spiel sein, im Großen mußten wir die Versetzung in solches Material bedauern (§. 660 Anm. 2). Auch die in Glas übertragene Wand-Decoration ist bei der gothischen Baukunst (§. 592, a.) schon erwähnt. Die Glasmalerei soll sich ebenfalls nicht übersteigern, nicht selbständige Gemälde zu geben suchen, sondern das Prinzip kleinerer Gruppen in architektonischer Feldertheilung und zugleich teppichartiger Behandlung des Ganzen walten lassen. — Die Decoration der Wand kann die Hauptfläche einfärbig halten und nur die Grenzen der Architektur-Glieder mit figurirteren Stäben, Säumen einfassen, sie kann das Ganze mit einer freien Nachbildung der Skenographie schmücken, wie dieß in der bekannten Rokoko-artig phantastischen Weise von den Römern geschah, sie kann es mit wiederkehrenden Formen überkleiden, deren buntes, doch von geometrischen Einheiten beherrschtes Spiel wir bei der maurischen Baukunst bereits als Arabeske erwähnt haben (§. 588, a.) In schlichterer Weise sind gewöhnlich die Dessins unserer Papiertapeten gehalten, stylos, wie gegenwärtig alle verschönernde Kunst. Es ist nun aber die Einfassung und Einsäumung, welche zu einer bedeutenderen Form führt. Sie vermittelt durch jene Säume zunächst die architektonischen Haupttheile; sie kann aber zugleich Wandgemälde mit den Flächen und den Schlußgliedern derselben überleitend verbinden, und nun wächst sie aus Stäben, Bändern, Blumen- und Ranken-Formen immer in's Vollere, bis sie dahin gereift ist, etwas vom Geiste des malerischen Kunstwerks in sich herüberzunehmen und hier phantastisch ausblühen zu lassen. So weit gediehen kann diese Form immerhin auch für sich allein, ohne die Mitwirkung eigentlicher Wandgemälde, sprechen und in breiten Säumen durch ihre bunten Verschlingungen die Bestimmung des Raums u. s. w. andeuten; doch bleibt ihre wahre Stellung die einer Einfassung, worin sich zugleich der Inhalt eines selbständigen Werkes der Malerei wie in einem Echo wiederholt. Dieß ist nun die Arabeske im reicheren, volleren Sinne des Worts. Von der einen Seite ist sie architektonisch bestimmt und gerade darin liegt das Motiv zum Phantastischen, denn die architektonisch verwendete organische Bildung ist in ein fremdes Element versetzt, das sie aus ihren Fugen zieht: das in sie eingedrungene geometrische Gesetz bringt nothwendig die theilweise Aufhebung des organischen Gesetzes mit sich. Diese Art von Gesetzlosigkeit bestimmt nun den Künstlergeist zur Entbindung des Traumartigen in der Phantasie:

geometriſch und vegetabiliſch, thieriſch, menſchlich organiſche Geſtalten gehen phantaſtiſch ineinander über. Dieſe Phantaſtik iſt aber kein Chaos, auch nicht blos äußerlich von dem geometriſchen Schema der Baukunſt geordnet; das Geſetz der organiſchen Bildung dringt vielmehr, nachdem es in der Grundlage abgeſchafft iſt, in einer neuen Form wieder ein, nämlich als ein Geſetz der künſtleriſchen Entwicklung einer Form aus der andern. Es macht ſich hier der Begriff des Motivs ſowohl im Sinne von §. 493, 1., wo in der Anm. auch wirklich das Ornament ſchon berührt iſt, als auch im Sinne von §. 499, 2. geltend: jede Form ſoll begründend und jede ſoll begründet ſein; wie Ranken und Blätter laufen, ſich ſpalten, ſich zurückwenden, wie Pflanzenform in Thierform übergeht und umgekehrt, wie Genien aus Blumenkelchen lauſchen u. ſ. w.: das Alles geſtaltet ſich durch einen in der Tiefe des Kunſtgefühls treibenden Keim, der Eines aus dem Andern hervorwachſen läßt. Nun aber legt ſich in dieſe Welt erſt der tiefere Sinn, der Gedanke. Er webt und ſchwebt durch ſie hin und her wie die tiefere Bedeutung durch das Mährchen, mit dem man die Arabeske oft genug verglichen hat. Hiedurch iſt denn die Bahn eröffnet, wodurch die Arabeske in unendlichen geiſtreichen Andeutungen Sinn und Idee des Raums, der Kunſtwerke, die ſie umſäumt, wiederholen, ernſt und humoriſtiſch accompagniren, paraphraſiren wird, wie die Muſik im Phantaſiren ein Thema umſpielt. Zugleich iſt es ihr unbenommen, in ihre Felder und Oeffnungen auch ganze kleine Scenen, organiſch regelmäßige Geſtalten in naturgemäßerer Handlung einzuflechten. — Die Arabeske wirft ſich nun auch auf ein kleineres Feld, auf vergänglicheres Material, geſellt ſich zur Caricatur, zur Illuſtration. Die Grundlage bleibt auch hier architektoniſch: ſie umrankt Einfaſſungen einer geregelten Compoſition, ſie ſpielt an der architektoniſchen Form von Buchſtaben (Initialen), Colonnen hin und her und läßt den Inhalt des Textes phantaſtiſch ausathmen, ausblühen. Hier iſt der Ort für die Kunſt der Miniatur-Malerei in Farben, hier für die künſtleriſche Genialität, welche, auf völlige Ausführung mit den Mitteln der Farbe verzichtend, dem inneren Ueberfluß der Schöpfung ſein Bett in der Zeichnung, in Holzſchnitt, Stich, Lithographie anweiſt. Der deutſche Geiſt hat, wie wir in dem Abriß der Geſchichte angeführt, frühe ſchon auf dieſe geiſtreichen Spiele nur zu viel Kraft verſchwendet, aber er hat auch immer gezeigt, welche Fülle ſie in ſich aufnehmen könne. — Endlich wirft die Malerei, wie die Plaſtik, einen Abglanz ihres höheren Lebens ſelbſt auf die kleine Welt des nächſten Bedürfniſſes, auf die Werke der Zierplaſtik bis hinunter auf Doſen und Tabakspfeifen, wir verfolgen dieſe im Kleinen verſchwindenden Strahlen, nachdem wir ſie ſchon zu §. 596, 2. angedeutet und namentlich die Vaſenmalerei berührt haben, nicht weiter.

Digitized by Google

§. 745.

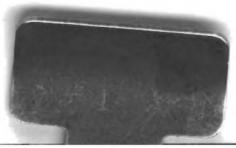
Lebendigen Naturſtoff bearbeitet die ſchöne Gartenkunſt. Sie erhöht äſthetiſch ein Angenehmes, indem ſie den Spaziergang idealiſirt. Im Ganzen maleriſch hat ſie zugleich ihre architektoniſche Seite. Der Gegenſatz der Style hat auch in ihr ſeinen Ausdruck gefunden.

Das letzte Moment, das ſich als Grundlage einer anhängenden Form geltend macht, führt uns hinaus in die wirkliche Natur. Der tiefe Mangel, der in aller Verwendung unmittelbar lebendigen Naturſtoffs zur Kunſtform liegt (vergl. §. 490), muß ſich beſonders da geltend machen, wo dieſer Stoff nicht die Lenkſamkeit der freien Bewegung hat, ſondern in Maſſenhaftem und Unbeweglichem wie Erde, Waſſer, Pflanze beſteht. Das Prinzip einer äſthetiſchen Verarbeitung dieſer Stoffe kann nur ein maleriſches ſein; der ſchöne Garten, d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthſchaftlichen Nutzen, ſondern dem freien Ueberſchuſſe des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu dieſem Zwecke das Schöne herbeizieht, iſt eine mit wirklicher Erde u. ſ. w. vorgetragene Landſchaft. Damit verknüpft ſich Architektoniſches in der nöthigen Geſtaltung des Bodens und der ſtrengeren Vermeſſung einzelner Theile, im engeren Sinne maleriſch iſt die Berechnung des Eindrucks, den Faſſung und Bewegung des Waſſers machen ſoll, und die Gruppirung der Bäume und anderer Pflanzen nach Form und Farbe. Die doppelte Verbindung mit Außeräſthetiſchem — in Material und Zweck — hebt Werth und Reiz dieſer anhängenden Form nicht auf, wenn nur der Gartenkünſtler ſeiner gemiſchten Aufgabe ſich bewußt iſt und daher nicht mit der eigentlichen Malerei wettzueifern ſucht. Es handelt ſich ja in Wahrheit nicht um eine einheitliche Landſchaft, ſondern der Genießende bewegt ſich fort und dabei ſind ihm ſchöne Ueberblicke zu eröffnen, Ruhepuncte und Ausſichten herzuſtellen, die nur in ſehr annäherndem Sinn ein Ganzes darſtellen können, vielmehr an einzelne landſchaftliche Studien erinnern. Das Abſichtliche darf hier durchaus nicht verhehlt werden, ſondern ſoll ſich in jener beſtimmteren Vermeſſung einzelner Theile unbefangen ausſprechen. Der Spaziergänger entbehrt die freie Schönheit der zufällig gefundenen äſthetiſch erfreuenden Landſchaft im Großen und genießt dafür den Vortheil einer von Menſchenhand gepflegten, gereinigten Natur, wo ihn nicht rohe Zufälligkeit, Schmutz, Verkrüppelung, Raupenfraß, wüſter Lärm, Anblick von Thierquälerei, überhaupt die Qual des Lebens in der reinen Stimmung ſtört, die ihm aus dem beſcheidenen Nachbilde deſſen zufließt, was der künſtleriſche Blick in einer großen und freien Erſcheinung des landſchaftlich Schönen zuſammenfaßt. — Es iſt intereſſant, wie der Gegenſatz der Stylrichtungen, der uns überall begleitet,

Digitized by Google

auch hier sich geltend macht. Der plastische Styl hat die streng regelmäßigen Gärten geschaffen; allerdings äußert sich hier, am massenhaften Stoffe, das Plastische eigentlich architektonisch, als durchgängige Gemessenheit. So waren die Gärten der Alten, so hat in der Zeit des Classicismus der romanische Geschmack der Franzosen den Garten behandelt. Da im Rokoko neben der abstrakten Regel die Willkühr des Schnörkels herrschte (vergl. §. 373), so lief dieser Styl in jene bekannten Spielereien, die den Baum zur Form von Vögeln, Wappen u. s. w. beschnitten, und in ähnliche Grillen aus. Der malerische Styl wurde dagegen in dem germanischen England geschaffen. Er begann mit einem Ueberschuß, einem unnatürlichen Suchen des Natürlichen, (künstliche Felsen, Wasserfälle u. dgl.), einem affectirt chaotischen Häufen des Mannigfaltigen (Tempel, Moscheen, Einsiedeleien u. s. w.), einem Nachahmen der Landschaftmalerei in ihrer pathetischen, heroischen Form, zugleich einem Nachahmen bestimmter Natur (Schweiz, Arkadien u. s. w.), ja einem Uebertritt in die musikalische Wirkung und die Dichtung, indem er bestimmte Stimmungen und Ideen hervorrufen wollte. Eine Neigung dazu scheint übrigens schon in den spätrömischen Villen sich geregt zu haben (Villa des Hadrian). Endlich legte sich diese Uebersteigerung und kam das einfach Malerische im modernen englischen Park auf. Uebrigens stehen wir hier im Geschmacksgebiete, wo die individuelle Neigung gilt. Zieht Jemand den plastischen Styl vor, wie z. B. Hegel, so ist daher nicht mit ihm zu rechten. Man mag auch in passenden Uebergängen die beiden Style verbinden.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google